

СИРАК СКИТНИК

Избрани статии

1920-1943



*Издателство
Български художник
София, 1981*

131356

45

СИРАК СКИТНИК

СИРАК СКИТНИК
 ДЕПОЗИТНИ 82 1484

1698

© Кирил Кръстев, 1981
 c/o Jusautor, Sofia

Критичното наследство на Сирак Скитник има значение и днес както за запознаване с личността и възгледите му като художник и критик, така и за изясняване картината и проблемите на нашето изобразително изкуство през 20-те и 30-те години на века.

Интересът към неговите статии е оправдан поради компетентността и остротата на неговия художествен език, поради темпераментността, с която въстава срещу замразяващите школки канони, срещу подсладените портрети и пейзажи, в борба за солидни художествени пластични възгледи и по-съвременни изразни средства. Той пледира за обогатяването на нашето изкуство с постиженията на европейското изкуство, за усъвършенстване на майсторството за използването на живи теми, против равнодушието изкуство и пр.

Сборникът статии и критики на Сирак Скитник ще обогати нашата все още твърде оскъдна литература върху изкуствоведската и художествената критична мисъл в България.

МНОГОСТРАННАТА ЛИЧНОСТ НА СИРАК СКИТНИК

Сирак Скитник има хронологичната привилегия да бъде първият най-значителен и популярен български художествен критик, какъвто остава и досега в съзнанието на своето поколение и на запознатите с художествения ни живот през първата половина на нашия век. Преди всичко характерно за него е, че той сам е значим професионалист — художник с широка художествена и обща култура, със силно чувство за обществена проява като критик, като възпитател на обществения художествен вкус.

Поет, живописец, график, илюстратор на книги, театрален критик, декоратор и постановчик, художествен критик, публицист, общественик — този творчески спектър се разгъва у него последователно и едновременно и придава поливалентна багреност на неговата личност. В съзнанието на художествените среди той фигурира предимно като художествен критик и после като живописец. Още неговите съвременници имат впечатление, че призванието и амбициите му са предимно в художествената критика, а живописиста му е страстно увлечение.

Истината обаче е, че Сирак Скитник влиза в света на изкуството именно като художник — живописец и график, макар обстоятелствата да му налагат да започне да изучава театрална декоративна живопис, — а към критиката добива влечение успоредно с художествената си дейност, а не поради неуспехи в нея, както е при много критици. Художественото наследство, което остави — над 300 картини (пейзажи, натюрморти, цветя, не много фигурални и символистични композиции, графични рисунки) — го утвърждават като първокласен живописец, високо оценяван в чужбина, недостатъчно изтъкнат и популяризиран още у нас. Израстването на този бележит деятел на изкуствата е сложен и интересен процес, обусловен от собствените му творчески предразположения, от развитието му в голям световен културен център и от обществения живот у нас в първата половина на века.

Сирак Скитник е литературен псевдоним на Панайот Тодоров Христов, роден на 22 октомври (4 ноември) 1883 година в Сливен, в бедно работническо семейство. Отрано остава сирак без майка. Софийската духовна семинария, която завършва в 1903 година, развива неговата съ-

зерцателност и хуманни пориви, но не ограничава любовно-сентименталния и сецесионен дух на поезията му, която започва да пише в първите ни литературно-художествени списания (събрана в сбирка „Изповеди“, 1910). Но тъй като по негово признание „от дете сънува четки и бои“, заминава за столицата на царска Русия Петербург, където (1908—1912) учи театрална и декоративна живопис в ателието на сценографа Лев Бакст, рисува на приказни декори и костюми за руски и чужди балети, опери и пиеси, илюстратор и портретист. В ателието преподава и Мстислав Добужински, но Сирак Скитник попада под влиянието на декоративния стил на Михаил Врубел, Иван Билибин, Николай Рьорих, Александър Бенуа, Филип Малявин, Борис Кустодиев, Борис Григориев, Кузма Петров-Водкин, Голяма роля за духовното му формиране играят тесните му контакти с руските литературно-художествени кръгове, на първо място с прочутото дружество „Мир искусства“ и неговото списание „Аполон“, което печата поеми на Сирак Скитник. Той е между първите българи, които виждат оригинали от Сезан, Ван Гог, Гоген, Моне, Реноар, Матис, Марке, Дерен, Пикасо, донесени от руските колекционери в Петербург и Москва.

През 1912 година Сирак Скитник се завръща в България, става член на Дружеството на южнобългарските художници, участва в трите войни — Балканската, Междусъюзническата и Първата световна, бива ранен, награден със златен кръст за храброст, учителствува в Асеновград.

В България излага за пръв път през 1913 година. Отначало той работи декоративна живопис. От Русия донася няколко такива пейзажи и интериори. Дълго време картините му *Каналът Фонтанка в Петроград*, *Встаята*, *Старобългарски хан*, *Целувката на Юда*, *Скреж*, *Червеният храст*, рисувани между 1914 и 1919 година, минават за „най-модерно изкуство“ у нас. На Юбилейната изложба на Художествената академия в 1921 г. излага 17 приказни „Манастири“. По същото време илюстрира с ненадминати експресионистични рисунки „Български балади“ от Теодор Траянов, „Поеми“ от Едгар Алън По, „Марионетки“ от Чавдар Мутафов, „Рицарски замък“ от Христо Ясенов. В 1922 г. спечелва конкурс на Министерството на народното просвещение за „Родна живопис“ с великолепно изработеното декоративно табло *Благовест*. Изобщо през 20-те години Сирак Скитник се включва органично и убедено в Движението за родно изкуство с национален стил, създадено от пок-

„Аполон“ по време на пребиваването му в Петербург — Сергей Маковски и особено най-елитният руски литературно-художествен деятел — енциклопедистът Александър Николаевич Бенуа (1870—1960), по баща от френски род — архитект, художник, илюстратор, сценограф, историк на изкуството, художествен критик, идеолог на групата „Мир искусства“. Бенуа става за Сирак Скитник идеал за подражание. Той започва да пише до български списания „Литературно-художествени писма от Петербург“, подобно на така озаглавените писма на Бенуа от Париж.

В същност, Сирак Скитник — отначало поет — започва с литературна критика: една словесно и емоционално приповдигната, но методична студия за Пенчо Славейков (сп. „Демократически преглед“, 1910). На другата година той изпраща до списанието вече „Литературно-художествени писма“: първото „Художествени изложби в Петербург“ (1910), второто с подзаглавие „Имаме ли художествена критика?“ (1911).

Тези писма са интересни преди всичко с програмно-естетичния и теоретичния си характер. Те поставят и разглеждат основния естетически въпрос за същността на изкуството и отношението му към действителността.

Сирак Скитник е първият естет у нас, който разграничава и дава „примат“ на „художествения образ“ като основна категория на изкуството пред натурния подражателен природен и жизнен образ. Безспорно, това е основно положение за всяко изкуство, за всички времена, но изтъкването и подчертаването му в началото на нашия век и в страна като нашата, чийто художествен живот наскоро е встъпил в академичен курс, е показателно за естетиката на съвременното, на модерното изкуство.

Сирак Скитник е под влиянието на сецесионния и символистичен дух на световната, руската и българската поезия и литература в края на миналия и началото на нашия век; на художествените тенденции и информация в руските кръжоци и в списанията „Мир искусства“ и „Аполон“; на изложбите на модерната френска живопис, които се уреждат по това време в Русия. Без да изпада в школни или доктринерски увлечения и формулировки, той с няколко лаконични сентенции разграничава „изкуство-отражение“ от „изкуство-изказ“, с което широко застъпва естетиката на „творческото пресъздаване“ на действителността и на „вътрешния изказ“, по-специално на експресионизма. С максимата, че „изкуството е преди всичко къс душа, а после изобразена видимост“,

той възприема формулата на Анри Матис за изкуството като „послание на духа“. Ако бъдат четени текстуално, естетическите възгледи в това писмо на младия студент и бъдещ художник и критик стигат до далечна „автономност“ на художествения процес и образ, каквато обаче той сам никога не реализира в собствената си живопис. Той не е могъл да види по онова време в своето обкръжение образци на такава автономна и абстрактна живопис — освен ако има пред вид зародишните опити през първото десетилетие на века за „духовно“ и абстрактно изкуство от художниците Микалоюс Чюрльонис и Василий Кандински, за които споменава. Изобщо, по-нататък като художник и критик Сирак Скитник никога не застъпва прогласените в това младежко „писмо“ формули за „живописиста като самоцел“, за „постижението“ от „няколко цветни петна и линии, в тяхното ритмично и тоново съчетание“, за „ритъма на хоризонтални, отвесни и наклонени линии“. И все пак, част от тези формули стават меродавни за живописната и критичната му методология — за „тайната и дълбока музика на боите“, за „детското око и виждане на художника — нехитро, просто до грубост, характерно до карикатурност, с първично пантеистично проникване“.

Очевидно в програмните си писма Сирак Скитник само подчертава емоционално-естетическата, градежна роля на самите изразни средства в художествената творба, без да има на ум откъсване на изкуството от действителността. Но „писмата“ ярко характеризират авангардната естетическа мисъл и методология на бъдещия художник и критик.

Писмата от 1911—1912 година поставят проблема и за съотношението Запад-Изток в изкуството. Говорейки сумарно за „новото направление“ в изобразителното изкуство, той има реалната преценка, че „както всякога, първоизточникът на тия достижения е Париж“. Но има и ясното прозрение, че това „направление“ е един „път, откриващ вратите на руския примитив, криещ огромно художествено богатство“. Към това прибавя вярата си в „широката сила на славянския гений“. Ония къси намеци, които дава Западът, в Русия винаги ще добиват истинската цена на човешки и творчески откровения.

В няколко по-късни теоретични статии Сирак Скитник доизяснява художествено-творческия си мироглед и метод като живописец и критик. В статията „Художникът и видимостта“ (1922) определя отново истинското изкуство като себеопознаване и себеизказ, в смисъл на душевен изказ, като при-

бавя, че „никога тая мъка не е добивала такива болезнени форми, както в последно време“. В този смисъл, творческият „субективизъм“ е основна естетическа категория на изкуството, която той назовава „определяне на творческата душа“ и „отношение към натурата“. С днешните оперативни понятия и формули бихме казали, че Сирак Скитник изразява становище и формула за „изкуството като субективно отражение на действителността“. А от художниците, с които илюстрира своята мисъл и по-специално отсенките на търсенията за „душевния изказ“ — Греко, Курбе, Гоген, Врубел, Пикасо, Матис, Кандински, Кдошка, Зак — се вижда и конкретният стилистичен регистър, който има пред вид. Този списък осведомява и за ранните му представи за съвременното новаторство, непознати по онова време у нас. През 1923 година, в духа на естетиката на Движението за родно изкуство в национален стил, извлечен от народното изкуство и иконописата, Сирак Скитник публикува статия за „Примитива в изкуството“ като мирогледна основа и метод на народното изкуство и на някои направления в съвременното модерно изкуство. Тя остава и досега почти единствена в изкуствоведската ни литература.

По-късно, предусещайки социално-естетическото новаторство на „Новите художници“, Сирак Скитник пише статия за „Птицата в нашата живопис“ (1930). Тук той, единствен и досега, остро поставя въпроса за „изяснен път“ на изобразителното ни изкуство в пластичен и стилистичен смисъл. Рязко заключава, че „досега път не е имало — път като мироглед, като основно творческо схващане“. Според него вината е в Художествената академия (той воюва непрекъснато срещу нея), която дава само „основни познания и сръчност“, и е поела „неблагодарна роля на спирачка“ на новото. Този момент му позволява, още преди основаването на „Новите художници“, да съзре техните естетико-мирогледни и пластични тенденции и да предвиди „синтетизма“ на настъпващото новаторство „като метод в живописата“. Той го определя като „углъбяване не само в живописния материал, а вече съзнателен стремеж за търсене на връзка между твореца и света. Това е радостта от новата ни живопис и новото в новото ни поколение“.

Сирак Скитник обяснява неразбирането на гения от неговите съвременници. В този смисъл той очертава перспективния характер на „Утрешното изкуство“ (1931), което, макар още неосъществено, трябва да бъде осъзнато и следвано като идеал от съвременния художник: „Изкуството не може да

не бъде ярък изразител на съмненията, на борбите, на обществения мироглед на епохата“. Според него основната същина на съвременното изкуство е неговият „боен и революционен дух, скъсването с естетизма и етичното му начало“. Странно е наглед за един художник, който сам не е правил социално ангажирано изкуство, да изтъква класовата раздвоеност на съвременното изкуство между духовните прояви на „разгаления европеец“ и „човека от барикадите“ и в обстановка на буржоазните режими да говори открито в списание „Златорог“ за обществените, етичните и революционните стойности на днешното и утрешното изкуство на Европа и Русия. Той предвижда, че въпреки многото общи характеристики на съвременното изкуство, „утре в него ще се оформят два мирогледа, които ще се отричат, взаимно ще се ограбват... и коригират“. Показателно е, че тази статия е писана в годината на основаването на социално и естетически прогресивното Дружество на „Новите художници“, към което Сирак Скитник гравитира по вътрешен афинитет и когато у нас за пръв път долитат понятията за социално-ангажирано изкуство, художествен реализъм и социалистически реализъм, които ще станат актуални след 1944 година. Сирак Скитник е един от първите у нас, който споменава в тази статия понятието „социалистически реализъм“ във връзка с живописата. В известен смисъл тя се явява „официален“ проглас или „манифест“ на тенденциите на „Новите художници“.

Много характерна е позицията, която Сирак Скитник заема по диаграмата на главните естетически и стилистични тенденции, които се настигат, стълкновяват и допълват у нас и в чужбина — импресионизмът, експресионизмът, синтетизмът. Той разглежда този проблем в областта на пейзажа в белжката „Нашият пейзаж“ (1927) и теоретичната статия „За пейзажа“ (1933), в които доразвива поставения още в „Литературно-художествени писма от Петербург“ (1911) основен естетически проблем за отношението на художника към действителността. За нашия пейзаж до тридесетте години констатира, че е все още повече или по-малко импресия с етюден характер. Тази му преценка не е съвсем точна, като се имат пред вид постиженията на Никола Петров, Борис Денев, Никола Танев, Данаил Дечев, Петър Младенов, Иван Христов, в които има вече решени живописно-пластични проблеми. Все пак, той с основание отбелязва, че нашият пейзаж не е влязъл в категорията „творчески пейзаж“ — „пейзаж-картина“, „пейзаж-монумент“, „пейзаж-мироглед“, —

който да изяснява и „легендата, мистерията, психиката, вътрешния живот на земята“, и „мирогледа на художника“. Вероятно Сирак Скитник има съзнание, че тези изисквания покриват мирогледните, пластичните и стилистичните концепции на собствените му пейзажи — тъй добре уловени и изразени в аналитично-структуралистичната статия на Чавдар Мутафов „Пейзажът и нашите художници“ (1920). В статията си за пейзажа, за Никола Петров, както в други свои публикации, Сирак Скитник идва до изяснено отношение към живописната система на импресионизма, която владее нашата пейзажна и друга живопис. Той е между малцината ни критици и изкуствоведи, които са наясно с „импресионистичната революция“. Правилно определя, че импресионистичното виждане създава категория „пейзаж-фрагмент“, който, „увлечен от играта на багрите и на светлината, твърде много спомогна да се изгуби цялостното голямо чувство към земята, която в същност определя общия тон на един пейзаж“. Правилно отбелязва, че в импресионистичното „търсене на многообразието на нещата в зависимост от часовете на деня „взема връх външното“ и че това са творчески усилия по „една посока“. И доизяснява: „Природата стана мастерска за импресионистите. Получи се нещо много странно: художникът-импресионист се приближи към природата, влезе сред нея, а тя със своята сурова монументалност, вътрешна жизненост и властно въздействие избяга от картините му. Защото тя не е „впечатление“ не се изчерпва с очите, не е само вариации на слънчевата светлина, не се постига само по емпиричен път“. Срещу тсва Сирак Скитник защитава естетиката на романтиците за „пейзаж-състояние“, израз на „вътрешни творчески сили“ и разбира се, синтетичната естетика на Сезан, застъпваща „суровата монументалност на формата, жизнената брутална сила на формата“. В тази тема той е между малкото наши критици и теоретици, които се впускат в световните проблеми на изкуството и ги решава правилно и смислено, на европейско равнище.

Този ъгъл на виждане предопределя критичния метод и преценка на Сирак Скитник, макар в собствената си живопис да сплавя реалистичния, импресионистичния и експресионистичния метод. Сам той не е постигнал романтичен „пейзаж-състояние“, но по свой начин се стреми към сезанистичен синтез.

Интересни теоретични положения съдържа статията „Формално изкуство“ (1927), в която се разглежда характерът

на нашето живописно изкуство във връзка с подготовката на художниците в Академията.

КРИТИКЪТ СИРАК СКИТНИК

Риторичното му литературно-художествено писмо — „Имаме ли художествена критика?“ (1911) е, от една страна, експлозията на едно духовно съзряване с тревога за културно равнение със света, безпокойство за самосценката и съмненията, за критериите и израстването. От друга страна, то може да се тълкува и като дръзко професионално предизвикателство, равностметка и „разчистване на терена“ за узряващото встъпление в него на самия автор — вече „можещ художник“ и „знаещ ценител“.

Характерно е, че Сирак Скитник в началото на своя контакт с родната художествена общественост задава въпрос за състоянието на художествената ни критика, преди да е питал и установил имаме ли изкуство и какво е неговото състояние. Този момент вече го предопределя като убеден и действителен критик и публицист, макар че отначало и до края на живота си той държи с еднакво усърдие и стойност перото и четката. Много по-късно той ще зададе основните въпроси за състоянието на нашето изкуство — „Пътища в нашата живопис“ (1930) и „Изкуство без проблеми“ (1939). За сега почва с критиката, защото му е ясно, че тя е организиращ фактор в израстването на художествения процес и култура, че е не само огледало и историография на тоя процес, а мащабна мярка и преценка за личното и общественото творческо развитие. Това въпреки е и положителният момент в писмото-статията. Във всичко останало — изследването и отговорът на въпроса „Имаме ли художествена критика?“ — тя е една енергична и безпощадна филипика както в общите констатации, така и в конкретните, персоналните си адреси.

Интересно е драстичното и „решаващото“ встъпление на статията, изпълнено с нечуван национален скептицизъм: „Кой ще ни каже актьори ли сме, глупави клоуни или бездарници, плоско размиващи тълпата с чужди остротности по едно жестоко недоразумение? Кой ще ни каже, че нашите глинени творения надхвърлят цената на калта, от която са слепени? Кой ще ни покаже цената на една цветиста песен, на оживения мрамор? Кой ще ни помогне до най-дълбоките тайници на творческата душа. . . Кой ще ни приближи към душата на

твореца не с езика на улицата. . . , а със словото на любовта, която разбира, и с разбирането, което обича? — Страшно дори. . . Страшно. Една пустота, която плаши като пропаст в тъмнината. . . Една пустота, която създава недоразумения, обричаща нашите творещи хора на безпътие. . . “

Статията е написана с „почти неизвинима“ младенческа възбуда и рязкост. Като разглежда списанията и делничната преса, където се проявяват българските художествени критици и рецензенти през първото десетилетие на века, авторът отсъжда: „И трябвало би човек да закрие очите си от срам, като помисли каква гавра са вършили ония, що с едно тъпо самодоволно неведение. . . са мъдрували над творчества, които са тайна, недостъпна страница за тях“. Като окачествява това за „престъпление“, бъдещият критик присъжда: „Досега у нас, в България, не е имало художествена критика. Всичко друго — лепети на хора малоразбиращи, на хора неразбиращи, умствувания на неумни хора, мъдърствувания на действително умни хора, — но не и критика, още по-малко художествена.“ Към числото на любителите-неспециалисти, вестникари и главно писатели, опитващи се в областта на художествената критика, към които предимно са отправени филипките на Петербургското писмо, авторът му прибавя и художниците-критици, от които ни един „не умеят да се справят с перото“.

Покрай дългите тиради в негативен и неконкретен дух, характерни за неестеливостта на словото и за „общия тон“ в следосвобожденската полемична епоха, Сирак Скитник признава, че „малки прояви съществуват като първи дни на една предпролет, но това не пречи на обобщаването“. В този ред той засяга конкретно дейността на двама прононсирани или поне амбицирани критици на епохата — единственият дипломиран изкуствовед Андрей Протич и художникът-карикурист Александър Божинов. Нарича ги „най-вещи“, но намира, че „на първия липсва това, което има у втория“, на втория пък това, което не съвсем отсъства у първия. На първия не е достатъчна цялостно тая „обща“ художествена култура, която напълно да оправдае вметването му в тая област; а на втория липсва широтата на синтетичния ум, който да углъби и уясни онова, което му е непосредствено близко по душа, което той с лекота чувства като свое“. Както се вижда, макар тук тактичната позиция да е пресилена, Сирак Скитник още отначало започва с една прямота до безцеремонност в критичните присъди, която беше дълго време свойствена на критиката ни, но от половин век по



Сирак Скитник



Сирак Скитник. Бели ноци в Петербург. 1912



Никола Петров. Портрет на Андрей Протич. 1906



Сандро Боттичели. Мадона. Детайл от „Мадона с нар“, 1487



Ел Греко. Светото семейство. Детайл. Около 1585



Никола Маринов. Българска мадона. 1919



Анри Матис. Жена с китара. 1939



Винсент ван Гог. Звездна ноц над Арл. 1889



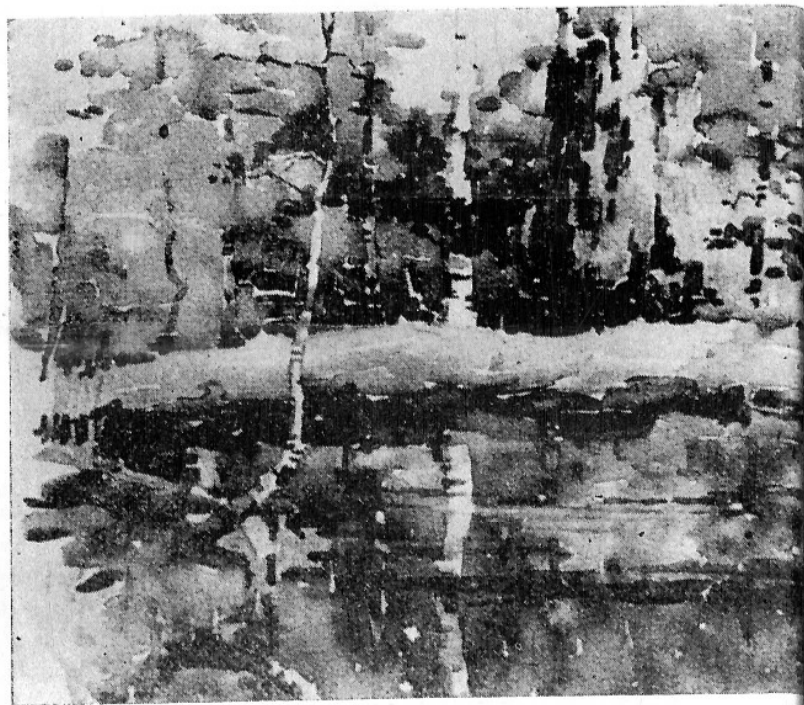
Василий Кандински. Импровизация. 1910



Марк Шагал. Портрет на художника със седем пръста
1912—1913



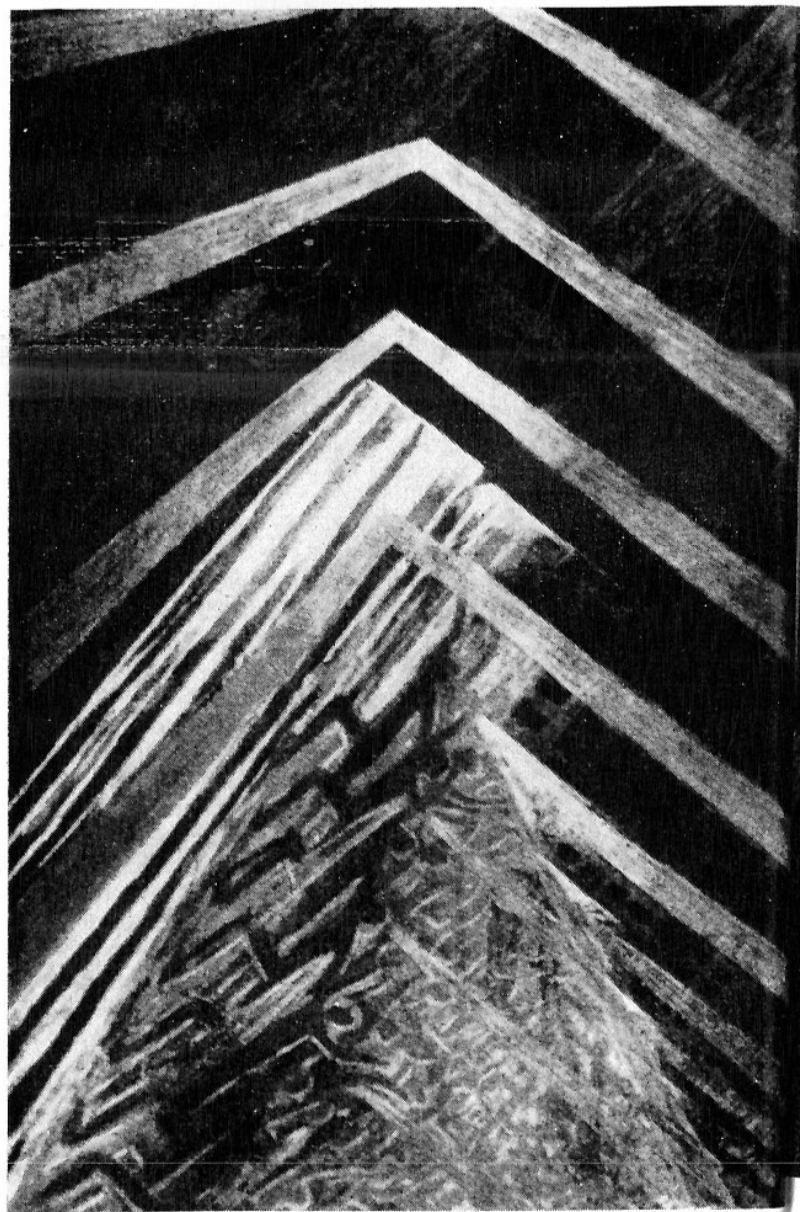
Сирак Скитник. Пейзаж от Родопите. 1931—1932



Константин Щъркелов. Езеро. 1911



Сергей Иванов. Разстрел при гражданската революция. 1905



Умберто Бочони. Бунт. 1911



Александър Жендов. На гости от село. 1946



Иван Шадр. Камъкът, оръжие на пролетариата. 1927

много професионални причини се ретушира, особено и най-вече в художествената критика.

„Писмото“ завършва с методологични характеристики, които са важни за изясняване на цялата критична природа, метод и стил на Сирак Скитник. Той утвърждава два типа критици. При липса по онова време на факултетско образование по история на изкуството, той приема на първо място „критиците-дилетанти“ с голяма обща култура, които „растат от деца под сянката на изкуството“, знаят всичко и са способни да оценят и тълкуват художествените явления. Приема обаче, че те са законна продукция на обществата, където има богата художествена култура и дейност. За насята още девствена в това отношение страна той предпоставя „критици от втория род“, които се изказват за творчеството „прочувствувано и разбрано, може би не добре обяснено, но затова сравнително вещо преценено“. Сирак Скитник правилно иронизира баналния и оборотен „критичен речник“ — „хубаво, красиво, вещо изпълнено“, — употребяван от самодейните любители и ценители и приема, че „по-добре е това да го каже художник, който безусловно влага зад тия думи разбиране“, отколкото „критик“ със „съмнителна художествена култура“.

Сам Сирак Скитник, при всичката си значителна обща художествена култура, набрана от кръговете, списанията и изложбите на Петербургския художествен живот, в малките му контакти със Западна Европа, чрез сътрудническата информация на интелигентната му съпруга Олга (Симеонова-Станчева) Тодорова, журналистка и преводачка, беше критик от втория тип. Той не беше теоретик, доктринер, аналитик, не правеше художествени или, както се казва днес, „пластически“ анализи на творбите, но отсъждаше вярно, с естетически усет хубавото, красивото, майсторското, вещо направеното. Лаконичните и непретенциозни от днешно гледище негови характеристики и преценки бяха убедителни, защото в основата им лежеше безпогрешната му художествена култура, усет и вкус. Все в същото начално „писмо“ — програма на неговата критична кариера — той пледира, че за критичната дейност „преди всичко е нужно да се знае цената на техниката. . . на линията и краската. . . на два тона, стоящи един до друг“. Обаче сам той, знаейки тези неща като художник и критик, никога не ги приложи като метод за художествен анализ и оценка в своите отзиви, критики и творчески портрети на художници. В същност, може да се отчете, че Сирак Скитник, най-ранният ни просветен худо-

1484/82

жествен критик, е по метод и изказна форма интуитивен критик. Това е уловено и от неговия роднина, писателят Константин Константинов: „И за това, че не беше ерудит, неговите критични статии имат — единствени между всички други критики — прелест: жива, дълбока и пъргава мисъл, изискан вкус, пластичен език и една интуиция, която рядко се измамва.“

Сирак Скитник прави обобщени преценки за художествения натюрел на разглежданите от него автори, очертава или скицира творческия им портрет, определя лаконично теженията и себестойността им. В статиите, както в говората си, той си служеше с малко определения и термини, станали конвенционални в съсловния и професионалния език на художниците: творческа, искреност или неискреност, вяроност към натурата, вяроност към себе си, изяснен творчески път, съзнателно поставяне на творчески задачи и сериозно отношение към тях, вяро живописно чувство, лично виждане, силно разбиране за форма и тон, чувство за колорит, добре „почувствувано“, добре „усетено“, добре „намерено“, новаторски търсения. Тези понятия и формулировки в общ тон, с малка изкуствоведска и аналитична стойност са създадени в малкословесното и бледотеоретично обучение в ателиетата и катедрите на Художествената ни академия, в комисииите по журиране, но са добили определящи стойности в професионалната практика. Сирак Скитник има ролята в най-голяма степен да ги пренесе в художествената критика, замествайки с тях още по-условните и общи дотогавашни определения от рода на „хубаво“, „красиво“, „сполучливо“.

За девствения терен на критичната и изкуствоведската ни мисъл този метод на декларативно и неаналитично разглеждане на художествените прояви беше достатъчен и плодотворен не само за елементарната естетическа култура на публиката, но и за художниците и ценителите, които са имали безусловно доверие и респект към компетентността на автора им.

Затова народният художник Борис Иванов признава, че статиите, бележките, преценките, намеците на Сирак Скитник са се очаквали и приемали като откровения от художниците, особено от младите.

Тези живи, но общи условни интонации в художествената критика на Сирак Скитник идат и от непосредствения ѝ генезис — не от теоретични, доктринерски и „школни“ изкуствоведски основи, а непосредствено от неговите впечатления,

виждания, мисли и чувства, от сигурния му вътрешен усет и култура, от писателския и публицистичния му нерв — без търсене на литературни и есенстични ходове, както в съвременната ни критика; идат от непосредствената простота на руската художествена критика, от която се е учил; идат от изповедната, разговорната, контактната форма на беседване с публиката, което придава чара и естетико-възпитателното значение на неговата критична дейност. В значителна степен критиката и особено публицистичните му бележки по изкуството са изградени във въпросно-ответна форма, която подтиква читателите към мислене. Силният естетически инстинкт и този емоционално-разговорен метод на мислене и изказване придават особена пулсация на критичните му писания, неповторима в по-нататъшното ни художествено-критично развитие. Между другото, множество критични бележки на Сирак Скитник, особено във вестниците, издават метод на „писане на коляно“. Към тази характеристика на критичната му продукция трябва да се включи полемичният ѝ дух и нерв, свойствени за епохата, проявени от него още в петербургското писмо „Имаме ли художествена критика?“

Сирак Скитник започва критичната си кариера в списание „Демократически преглед“, редактирано от писателя-народник Т. Г. Влайков, излизало от 1902 до 1928 година. Там след „писмата“ от Петербург при завръщането му в България излизат първите му общи прегледи на нашите художествени изложби (1914). През 1919 година печата две статии в сп. „Везни“ на Гео Милев, с чийто кръг Сирак Скитник не се сработва, въпреки че сам прави експресионистични илюстрации на няколко книги около 1920 година. По същото време той бива привлечен от литературния критик и директор на Народния театър Владимир Василев за съредактор по художествените и театралните въпроси в реномираното буржоазно-естетско списание „Златоорog“ (1920—1943). Тук пише интересните си общи, проблемно-теоретични статии за изкуството и критични отзиви за изложби на по-видни художници и за театрални спектакли. Списъкът на художниците, които разглежда на страниците на списанието, не е много широк: Борис Денев, Борис Георгиев, Константин Щъркелов, Бенчо Обрешков, Иван Милев, Александър Божинов, Кирил Цонев, Вера Недкова, Стоян Венев, Кирил Петров, Иван Христов. Пише обзорни статии за Общи художествени изложби, за изложби на дружество „Родно изкуство“, на карикатуристите, на жените-худож-

нички, на съветската графика (1936).

От 1922 до 1934 година Сирак Скитник е редовен сътрудник по художествени въпроси и във вестник „Слово“. В постоянните рубрики „Художествена седмица“ (1922—1925), „Изкуство и публика“ (1926—1931), „Художествен преглед“ (1932—1934) той печата стотици статии и бележки за най-широк регистър художествени явления у нас и в чужбина — изложби, годишници, отзиви за книги по изкуството. Те са написани непринудено и непретенциозно, но живо, с публицистичен език и верни ударения. Тези седмични трибуни играят огромна роля в съзнанието на художниците и на публиката.

Друга редовна трибуна на Сирак Скитник, особено за младите читатели, става списание „Българска реч“, предназначено за средношколската младеж. От 1926 до 1942 година той печата в него редовно къси портретни характеристики за почти всички български художници, по-рядко за конкретни техни изложби.

Сирак Скитник пише и в други издания. По-важни от публикациите му са три големи годишни и двугодишни прегледа на художествените изложби, поместени в „Годишник за България“, издание на Съюза на българските журналисти; „Живопис 1921“ (в Годишник 1922), „Живопис 1922—1923 година“ (в Годишник 1923—1925), „Живопис 1927—1928“ (в Годишник 1926—1929). В тях той застъпва общи въпроси и прави конкретни прегледи на изложбите на тогавашните шест художествени дружества. Характеристиките тук са лаконични, но точни и непритворни — ласкави, но и прямо критични.

Сирак Скитник написа и четири общи статии за българското изкуство, предназначени за чужбина. Първата, поместена в „Сборник за България“, издаден през 1918 година в Швеция, не ни е позната. Втората е писана в 1928 година за немското експресионистично списание „Дер Щурм“, в брой, посветен на България, по инициатива на Иван Тугев, студент-литератор в Берлин (кн. 2—3, 1929). Тази статия, озаглавена „Новата българска живопис“, се занимава с новаторските ни художествени прояви и включва портретни бележки главно за „модерни“ наши художници — Владимир Димитров-Майстора, Дечко Узунов, Бенчо Обрешков, Георги Папазов, Николай Дюлгеров, Илия Петров, Васил Стоилов. Самият Сирак Скитник е застъпен с репродукции. Третата обща статия „Няколко думи за българското изкуство“ е неголям предговор към каталога за изложбата на група

български художници през 1933 година в Белград, с важна роля за общественополитическите и артистични връзки между двете страни. В нея Сирак Скитник уговаря, че за по-ключително, но все пак е налице „едно несмело раздвижване в новото българско изкуство“ в посока на импресионистичен, експресионистичен или синтезиращ живописно-пластичен изказ.

Четвъртата по-обстойна обзорна статия „Раждането на едно ново изкуство в България — история на българското художествено развитие“ е поместена в английското списание „Студио“, март 1938 година. Тя е сериозна историографска и изкуствоведска студия, с широк тематичен обхват, богато илюстрирана. Както в статията за Белград (1933), Сирак Скитник отново изтъква големия художествен капитал на нашия народ в миналото — стенописи, икони, резби, архитектура. За съжаление, той не довежда голямата перспективност на този капитал до нов, осъвременен двигател на художественото ни развитие, въпреки ярката проява на Движението за родно изкуство с народностна тематика и декоративен стил, на което той сам е от видните представители. Правилно проследява фазите на следосвободенското ни изкуство. Характеризира славянизацията и балканизацията на френския импресионизъм у Никола Петров, стремежа на младата генерация — при западното влияние — да предаде атмосферата на българската родина, жизнената есенция на природата. Изброявайки талантиливите художници от 30-те години, Сирак Скитник дава къси характеристики само на Владимир Димитров-Майстора и Иван Милев — ярките представители тъкмо на прескоченото в прегледа Движение за родно изкуство. В цялостното разглеждане на съвременния художествен процес в страната той включва и обзор на скулптурата, графиката, карикатурата, приложните изкуства килимарство и грънчарство, архитектурата. Друга обща статия на Сирак Скитник е „София и художниците“ (1940), в която констатира, че освен у Никола Петров столицата е „случаен обект в творчеството на българските художници“. Сам Сирак Скитник е рисувал изгледи от Градската градина и градината пред Военния клуб (сега Дом на народната армия). В ръкописна статия „Художниците-евреи в България“ той прави преглед на значителен брой талантиливи наши художници от еврейски произход. Общо отбелязва повишения им „усет към съвременните живописни задачи“ при търсене на родна българска характерност.

Сирак Скитник написва няколко значителни монографични студии за наши художници, във отзивите му за отделни техни изложби. Той разглежда Никола Петров (1920) в системата на ранния импресионизъм — от „мигновеното впечатление“ до „първичната сила на земята“. А общественото-публицистичното развитие на Александър Божинов (1924) класифицира: „Започнал наивно, с несигурен рисунък, художникът минава към смела нервна линия, после към проста и сигурна характерна линия, със стил и индивидуалност“. Еднакво хваленият и оспорван Борис Георгиев намира неговата защита (1927) при уговорката, че с „пренасянето на стари средства не може да задоволи изцяло съвременника, като проява на несъмнен и искрен творчески дух“.

Най-хубави и проникновени са статиите на Сирак Скитник за Иван Милев (1927 и 1928) и за Пенчо Георгиев (1940), към които показва очевидна привързаност. Той вижда дълбоко-българското у Иван Милев дотолкова, че неочаквано го нарича „атавистично“ и го открива в исторически план — легендите за Плиска, Мадара, Търново, старата ни иконопис, приказката на манастирите ни, даже вижда у него („атавистични“) отгласи от по-далечни езически елементи от степите на Русия и Изток.

У Пенчо Георгиев той също открива проникването до „битовата мистика на нашето село“, до „трайната му ритуална ритмичност“. Сирак Скитник отдава заслуженото и на след-парижката му социална живопис и графика — пространствена, жизнена и без поза, но с органично продължение на същата тревожност в образите и колорита.

По-значителна по обем е статията на Сирак Скитник за „Майстора“ (1929): „Има нещо елементарно, първично във виждането му“; „Той сменя обикновената материя с една първична (материя)“. Същевременно той го намира и за съвременен — с едно „чувство за съвременност, което иде от вътре“.

Десетките малки портретни скици на художници, които Сирак Скитник пише главно в списание „Българска реч“, са къси бегли наброски с общи определения, но на времето са били истински „комплиментни откровения“ за подрастващите художници.

В седмичните художествени прегледи във вестник „Слово“ (1922—1934), извън редовни отзиви за текущи изложби, той засяга голям кръг от въпроси. Това са целенасочени или непринудени възпитателни разговори с публиката по проблеми на изкуството и вкуса: „Публика и изкуство“,

„Меценатство“, „Изкуство и реклама“, „Анонимност в изкуството“, „Мъртъвци“, „Човечно изкуство“ (за художествената индустрия), „Поощрение на родното изкуство“, „Украсата на столицата“ (за безвкусицата), „Търговия и безвкусица“, „Грижи за художествената ни индустрия“, „Килими“, „Картинни сбирки в провинцията“, „Изложби в провинцията“. Прави впечатление, че Сирак Скитник има гярно чувство за интегралност на художествения процес и на естетическото възпитание, затова често и правилно застъпва въпросите на приложните изкуства и художествената промишленост. Той ги обявява за най-яркия белег на историческите култури, непосредствено свързан със съвременното производство и строителство.

Особено много го занимават характерът и нивото на художественото образование у нас, затова най-голям брой силно критични, до злъчни статии и бележки посвещава на обучението и резултатите от него в годишните изложби на Художествената академия. За курисзна и предизвикателна съпоставка много често се занимава с изложбите на детски рисунки, чиято прелестна непосредственост противопоставя на недостатъчните резултати на Академията.

Част от критично-публицистичната дейност на Сирак Скитник е информация за художествени прояви в чужбина — за изложби и починали художници. При минималната местна информация от този род по онова време у нас те играят важна роля.

Неговата критична дейност може да бъде характеризирана в следните категории:

Тематичният кръг на интересите му е широк и поливалентен — насочен към всички видове изобразителни изкуства към театралното изкуство, отчасти и към литературата. Тематичните му интереси са винаги актуални — за съвременното наше и световно изкуство. В отделни бележки и навред, където е подходящо, Сирак Скитник, редом с професионалните историци на изкуството, е от първите ни критици, които изтъкват ненадминатата стойност на голямото ни художествено наследство от средновековни стенописи и икони.

Сирак Скитник е най-мощният и общественно значим наш художествен критик-публицист през 20-те и до началото на 40-те години на века, който живо реагира на текущия художествен живот и който играе напътстваща, корективна и конструктивна роля в него.

В естетико-мирогледно отношение Сирак Скитник е умерен

новатор, застъпник изобщо за съвременна физиономия на изкуството. Същевременно обаче с умение оценява всички художествени направления от миналото и съвремението. По-конкретно естетическите му схващания и предпочитания са свързани със собственото му живописно и графично творчество, които от стилистично гледище могат да бъдат определени като: ранна фаза на „декоративно изкуство“ (1910—1925), повлияна от обучението му в Петербург и от девизите на „Родно изкуство“ у нас след войните; по-късна, „живописна фаза“, която се движи от чист експресионизъм (графични илюстрации около 1920 година, екстатични планинско-теренни пейзажи, някои енергично „оркестрирани“ натюрморти) до импресионистичен реализъм в селищни пейзажи и синтезиращ експресионизъм в гръцките му пейзажи (1935) и късните Цветя и Натюрморти. В критичните му възгледи се очертава по-рязко едно отрицателно отношение към импресионистичната живописна система (беглостта на впечатлението, цветното раздробяване) в полза на един вглъбен синтез в отношение към действителността. Естетическият му идеал се съсредоточава върху Пол Сезан, макар сам той практически в голяма степен да споява реализма и експресионизма с импресионистични похвати.

В естетико-методологично отношение се интересува и наблюдава главно върху творческото вникване и претворяване на действителността през „призмата на душата“. Сирак Скитник беше емоционален критик — не доктринер, догматик и сектант, а с широк поглед и с необходимия нерв за отстояване на принципните си схващания и на началата на общата естетическа култура.

В обществено-идеологическо отношение Сирак Скитник не прави никакви концесии на официалния курс и тематика. Като основен критерий поставя само таланта и художествените качества. Не проявява социално-критични настроения в писанията си, обаче многократно и настойчиво има кураж, в обстановката на тогавашния политически живот, да разглежда с положителни оценки и възторг проявите на съветското живописно, театрално и литературно изкуство, както изобщо прави гореща защита на славянския творчески гений.

КИРИЛ КРЪСТЕВ

ТЕОРЕТИЧНИ И ПРОБЛЕМНИ СТАТИИ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ПИСМА ОТ ПЕТЕРБУРГ

Имаме ли художествена критика?

Кой ще ни каже художници ли сме? Кой ще ни каже актьори ли сме, глупави клоуни ли, или бездарни, плоско разсмиващи тълпата с чужди остротии, по едно жестоко недоразумение?

Кой ще каже, че нашите глинени творения надхвърлят цената на калта, от която са слепени? Кой ще покаже цената на една цветиста песен, цената на оживения мрамор? Кой ще ни помогне до най-дълбоките тайници на творческата душа и да почувствува трепналите загадки на оня мир, който не иска разбиранията и схващанията на заурядния живот и формите на делничното? Кой ще се приближи към душата на твореца не с езика на улицата, не с езика на случайния преходен лист, а със словото на любовта, която разбира, с разбирането, което обича?

Страшно дори. Ни една чутка широка душа, която близко около своята да почувствува, да разбере душата на творещия човек, в оня страшен лабиринт на падания и ставания, на творчество и разрушение, и да осмисли нейното творческо усилие, като преднамерена художествена проява, като израз на схващане, като последно стъпало от хиляди, по които е минала душата и всички е попръскала с кръви. Страшно.

Една пустота, която плаши, като пропад в тъмнина, която никой не знае отде почва. Една пустота, която създава недоразумение, обричаща нашите творещи хора на безпътие, на безсмислено отдалечаване от себе си и свършване късата черта на своя път с едно мъгливо съзнание, че творческият живот в тях от самото начало е бил една грешка, която е чакала всеки ден и е погребала всички отминали.

И скъпо ще струва на нашите изкуства това присвояване на роли, това сплитане на „мога“ и „искам“, и жалко светотатствуване пред неговите двери.

Пред мене се редят всички ония списания и делнични листове, които не са изпускали случая да „преценят“ всички прояви на красивото у нашия живот. И трябвало би човек да закрие очите си от срам като помисли каква гавра са вършили ония, що с едно тъпо самодоволно неведение, без червенина на лицето, са мъдрували над творчества, които са една тайна, недостъпна страница за тях.

Те биха могли добродушно да се възхищават, да дават указания на своите познати, да обичат, да харесват или не, подобно всички скромни смъртни: но да говорят на мнозинството, и то в страна, дето се вярва на печатното слово — това е престъпление; и жалко, че у нас няма наказания за подобни престъпници.

Искам да си представя подобна картина: десетгодишен босяног син се е изправил пред баща си, дълбокомъдрено му дава съвети и наставнически го потупва по рамото, без да се черви. Забавно. А нашите „критици“ надраснали ли са нашите писатели и художници? Те приличат на оня десетгодишен син, който пуши цигари и мисли, че знае повече от баща си. И истинността на тая мисъл би трябвало да смущава ония, които по лош навик обичат да престъпничат с перото.

Ако те пишеха приказки „за народа“ с жълти корици, които уличните книжари да продават, тогава всеки би могъл да каже добродушно: „Добре, че не бяха крадци и убийци“. Но те внасят своето упорито неведение в едно неукрепнало начало, заблуждават, създават лоши вкусове. И горко на ония, които идват след тях, защото те ще трябва да рушат и да съзиждат ново в едно и също време.

И досега у нас, в България, не е имало художествена критика. Всичко друго — лепети на хора малоразбиращи, на хора неразбиращи, умствувания на неумни хора, мъдърствувания на действително умни хора, — но не и критика, а още повече художествена. Малки прояви съществуват, действително, но това не пречи на обобщаваното: за тях би могло да се говори като за първи дни на една предпролет. Но критика, която да прецени, да углъби усилията и даденото от нашия художник (колкото той и да е незначителен) във всички проявления на творческия ни живот — такава критика не е имало. Не е имало критика, която да прецени тежестта на своето призвание пред самото изкуство и неговите задачи.

Ние имаме театър, ние имаме зараждаща се живопис и скулптура, ние имаме изящна литература, но ни един човек не е проникнал в техните тайни и не е заговорил с трепета и страха на свещенослужител, който да знае сложните кръстосвания на техните пътища. И не е там страшното, че подобни не са се явили; а страшното е в това недоразумение, дето всеки добър гражданин, всеки добър чиновник или десетостепенен журналист счита себе си подготвен да говори публично, да указва, да упреква и дружески да потупва по рамото. (Как смешно и странно гримасничи животът!).

И в резултат у нас всички таланти са изуродвани безобразно и непоправимо.

При общия недостиг на културата, тия хора са внесли и своето неведение, своята къса мисъл и неразбиране; и като последица се утайва тоя тъмен жребий на неукрепналия талант: — да изгуби себе си, да изгуби инстинктивния глас на художническата душа, да не вярва на себе си, да не вярва никому и да вярва всекому, да не разбира де свършва посредственото, де е началото на талантливото; днес да прогонва своята душа; утре да плаче истерически и да я посреща като възвърнала се блудница; — с една горчива дума, да бъде това, което е: хилав човек и слаб художник.

Ако тия хора мълчеха (за мълчанието идещите след нас щяха да им благодарят) най-малкото, те не щяха да подрият художническия инстинкт, който свети в душата на всеки творещ човек, който греши действително, но греши здраво, а най-важното, вярва в себе си, вярва в таланта, не суетничи и не тича след случайно проронените слова на всеки дилетант. Нима тая уродлива „критическа“ мисъл показва някога художествената правда на творческата душа?

Неразбираща — от неведение, незещаща — от слепота, тя е кощунствувала над всяко творчество, което не е познавала, щеше да мълчи, щеше с радост да пази това почувствуване на едно творчество, със съзнанието, че няма сила нито да го обясни, нито да догони началните му пътища, нито да го предаде като едно ярко преживяване.

И това неведение (не казвам психология, която не забравя житейските побратимявания, защото се срамя), това невъздаване на заслуженото е обезверило много таланти и е обкръжило с евтини венци почти всички ловки бездарници.

Бъдещият художествен историк ще отбележи: едно младенчество без майка, под опеката на груб, упорит и неук самозванник.

Минавам поотделно на всеки отрасъл в нашето творчество. У нас не минава година да не се устроят няколко художествени картинни изложби.

И почват се „случайни“ бележки за тях с претенции. Да, попълпюват умствувания в България, дето ни един художник не умее да се справя с перото и ни един писател или пишущ човек не отбира от художество, за да дава ум на другите. Факт, който се замълчава, който не се изтъква на пръв план, който в сянка е лежал, но който си остава болен факт. И какво са допринесли тия „критически“ бележки за живописиста и публиката? Какво въздигнаха, какво разрушиха?

Кого насочиха на прав път, кого отвърнаха от път?

Създадоха ли някакви връзки, отбулиха ли някакво разбиране между оная добродушно-зла ценителка, която се нарича публика, и между художника?

Обясниха ли известно творчество? Кой смислено освети извивите на толкова пътища, по които вървят нашите художници?

Нима е заслуга една ругатня или една похвала, която всеки би могъл да изрече на всеки кръстопът, във всеки преходен лист?

Ето едно изкуство, дето най-вече трябва и знание, и специална култура; но и там не се побояха да заговорят мнозина грешници на перото.

И опитайте се деликатно да им забележите, че това е област, от която те малко отбират. Опитайте се само! — особено на някой „литератор“.

— Но... позволете... нима аз не мога да почувствувам хубавото... То е достъпно всекому. Мен не ми е нужна „техниката“ в живописиста или скулптурата — нужна ми е възплътената красота. Нима аз не мога да говоря за нея и да я търся всякъде, и да я преоценявам?... — И почва се приблизително такава апология, достатъчно мятка и убедителна. Но това са думи само. Думи. И думи, зад които се крие долавяно безсилие, всяка минута потушавано от болна гордост. А ако и това не съществува, още по-зле.

Преди всичко: нужно е да се знае цената на техниката: защото тя е всичко: нужно е да се знае цената на техниката: защото тя е всичко при изкуствата, а начало и край при пластическите.

Нужно е да се знае цената на линията.

Нужно е да се знае цената на краската.

Нужно е да се знае цената на два тона, стоящи един до друг...

И много още е нужно, което за дилетанта е чуждо.

А после:

„Красота, хубаво“... — празно звъняща форма, с хиляди вместимости; едно хубаво слово, с което злоупотребяват, зад което се крият много недоразумения, много недоразбирания и плиткости, с претенция на дълбочина.

Всеки има свое хубаво и между всяко има пропасти. Едно слово, на което могат да играят много пръсти: от ръцете на селянина, за когото всяка безвкусица е хубост, до най-изтънчения аристократ на духа. И тука е недоразумението. Коя е нормата на хубавото у нашата „критика“, която се е възпитавала над отвратителни репродукции на съмнителни „художествени“ творения, които шествуват по стоборите на на-

шите стъгди? Как е могла тя да надхвърли разбиранията на своята задънена улица, когато там, освен лоши копия и оригиналите на домашните ни художници, други не са се появявали?

Как може да съществува резултат от никакво въздействие? Тук може само чудо да се чака, но чудесата умряха и вярата в тях умря.

У нас има един Музей, в който художественият отдел и количествено, и качествено е безсилен да даде храна на душата, поискала да разбере, да проникне в тайните на това творчество. И смешно би било да се говори за него като художествено културен фактор у нас. Остава тогава едно: да се търси чужда заимствувана култура, у чуждата художествена критика, достатъчно надраснала нашата обща и оная на художника, за да може да ръководи.

Да беше това тъй! Но нея я няма. Никой не си е дал преднамерен труд да я усвои. А после: не лесно се заимствуват вековни придобития.

И странно даже, че наши художници, дълго живели в чужбина, малко са усвоили от оная широка мисъл и просторни хоризонти, които откриват съвременната живопис и скулптура.

Малък талант и липса на култура, като наследен капитал, може би спират и тъй мудното им развитие.

Навеждам тая мисъл, за да се види, че и хора, които имат специален интерес от усвояването на известна култура, и те се привеждат под тежестта на тоя не лесно поддаващ се лабиринт на творчески тайни. А що остава тогава за нашия среден интелегент, който след като мине първоначалното си и средно образование, „възгордява“ се в душата си и помислюва, че е подготвен да се меси в едно творчество, в което, колкото е безсилен, толкова и смешен.

Е, няма един лошо възпитан вкус може да служи за норма? Нима той може да отиде по-далеч от общото художествено разбиране у нас, което, като изходна норма, пред изкуството е безкрайно смешно?

Нима това „нрави ми се“ или „не ми се нрави“, зад което лежи добродушната простота и ограничено разбиране, може да разграничи талантливото от посредственото?

А върви ли винаги „харесването“ ръка за ръка с талантливото? Лично за един ценител много неща могат да бъдат не особено приятни, но той е длъжен да ги отбележи като действителни придобития за изкуството. Затуй пък има много мили, безспорно нравящи се художествени безделушки,

които са незначителни пред него.

У нас, може би, не вярват на тия, които пишат, но уважават печатната буква. И там е лошото: в своето невярване публиката все пак ги слуша.

В дневната преса, дето по-често се вестяват художествени рецензии, тая работа вършат голобради репортьорчета, които едва ли прилична илюстрирана карта биха си купили. Тия грехове действително се забравят, като всяка литература-еднодневка, която умира с изгряването на новото слънце; но следите, които оставя, са по-чувствителни, отколкото оная на нашите по-сериозни списания.

И ето страшното недоразумение: остава вестникарското неведение да дава ум и да ръководи.

В нашите списания пък обикновено литературната критика обича да пописва, и не на шега, за нашите художници. Тука вече става болно на душата. Ако на вестникарските лъпети може човек да се изсмее, може да прости, тук просто недоумява. — Защо, защо е нужно това? Нима няма тук капка самопочувствуване на силите? Защо са нужни смешни гримаси?

Но това иде да докаже само едно: че те, въобще (нашите литературни критици), са със слаба критическа душа, че отсъствува у тях интуитивно знание на душата, идващо до откровение, което да предсказва и предпазва.

При малък плюс от подобни достойнства нямаше литературната критика да изпада в ролята на общаря, що дава съвети на художника.

Слизам още на по-конкретна плоскост.

Нашата художествена критика при живописиста и скулптурата са застъпвали може би, най-вещо г. А. Протич и г. А. Божинов: но на първия липсва това, което има у втория, на втория пък това, което не съвсем отсъствува у първия. На първия не е достатъчна изцяло тая „обща“ художествена култура, която напълно да оправдае вмесването му в тая област; а на втория липсва широчината на синтетичен ум, който да углъби и уясни онова, което му е непосредствено близко по душа, което той с лекота чувствава като свое.

Първият род критици са по-благодарни посредници между общия културен живот на човека и художеството. Тях има във всички страни; но те растят от деца под сянката на изкуствата, разцъфват и дишат под техния дъх и няма нищо удивително, че тия „дилетанти“ знаят всички точки на допирания и кръстосвания между отделните техни отрасли, живеят с живота на художника, поета и музиканта, и когато заговорят за него, говорят с езика на неговата душа и с ши-

ротата и образоваността на своя ум. У нас подобен род хора не може да има и няма; защото сянката на нашето дадено е слаба, за да разцъфне под нея нещо, а чуждото не ни е дало още подобни. У нас поетът-писател е толкова безсилен пред творчеството на художника, колкото и последния пред първия, макар че и едните, и другите не искат да съзнаят това.

При липса на действителни художествени ценители би трябвало да се предпочете втория род критика; произнасяне за творчество — почувствувано, разбрано, може би не добре обяснено, но затова сравнително вешо преценено, макар и от специален интерес.

Ако е само да се каже: „вешо изпълнено, или просто „хубаво“, по-добре това да каже художник, който безусловно влага зад тия думи разбиране, отколкото друг да каже това, изхождайки от съмнителна „обща“ художествена култура. Но последната мисъл стои до една опасност, която вече имаме в България. Това дете „художествена култура“ прилича на не особено умен, натруфен младеж, показва, че при редки само изключения художникът може да бъде добра (не бих казал критическа мисъл), а уяснено преживяваща душа, която да посредничи при творчество и възприятие. Ако художници и писатели уважават себе си като творещи индивидуалности, развиващи се едни в по-тесен, други в по-широк кръг, то общо при усилие да надраснат настоящето, биха направили това, което поотделно не им се удава.

Но уважаващите себе си мълчат — съвсем мълчат; а когато дойде пролет, то враните помислюват, че те са призваните да възвестят нейното идване.

Сп. „Демократически преглед“, 1911

ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ НИ ИЗЛОЖБИ

И тая година художествените ни изложби не ни носят големи радости.

Малки радости — които все пак стоплят душата под тежестта на всекидневното.

Дарования много, и амбиции толкова, но творческо умение и ясен път у малцина наши художници. По-право: всеки култивира у себе си самоизмамата, че има път и разбиране при своята работа, и в резултат: куп бездарни платна се мъкнат в изложбите с надутото самосъзнание, че това са художествени ценности, които обществото непременно трябва да види.

Художествена изложба не значи сборище на дилетантско-бояджийски несръчности. Тогава? — Или художественото разбиране е дошло до художествено дебелокожие, или компромисите са дошли до безочливост.

Друг е въпросът, когато трябва да се търпи грешната стъпка на един заслужил тъй или иначе художник. Но —

Що търсят под стряхата на Салона „Забравеният“ от Ст. Баджов, „Кога слана попари гората“ от Хр. Берберов, забавното платно на Ив. Енчев-Видю и др.

Ще кажат: „Защо трябва да бъдем толкова строги? Нали нашето изкуство е младо?“ — Именно затова трябва да смажем всички лоши семена, които самозванци дръзват да култивират в младата нива.

Сп. „Демократически преглед“, 1914

СТАРО И НОВО ИЗКУСТВО

Има само едно — вечно младо и истинно изкуство, елементите на което можем да намерим и в примитивите на първите творци, и в картините на майсторите от Възраждането, и в зрителните увлечения на импресионистите, и в разсъдъчната маниерност на неоимпресионистите, и в мистичния цветен синтез на Гогена, и във всички живописни ценности на последните дни.

Има само едно, вечно възраждащо се изкуство: вечно ново и вечно старо — тъй както е вечно стара и вечно млада творческата душа.

Защото то е многосменна проява на многоликата душа: хиляди положения, жестове, гримаси, блуждения, сънни погледи, въпроси, писъци — все тая неразгадана метежница.

Мирът — видим — е едно, изкуството — друго.

Мирът: видимост, която душата отразява, а изкуството: реалност, която душата създава.

И затова: изкуството е преди всичко със душа, а после — изобразена видимост.

Сравнена — японската, китайската живопис, или персийските миниатюри с европейската живопис на 19. век, ни откриват „чудовищни“ „условности“ и противоречиви виждания — „странни“ пейзажи, „странно“ летящи птици, куклени къчици, чудати перспективни съчетания. . .

Условност? — с какво ще докажем, че и нашето изкуство не е условност — ние, убедените, че то „изобразява“ действителността.

Изкуството е само творческа душа, която се е определила пред видимото. Затова то е капризно, като душата, то е често непонятно, като душата; и мъгливо, като нея — и ярко, като нея; то е многостранно, многолико пак като нея. Самата дума условност нищо не ни открива, без да сме разбрали „нелогичната“ творческа душа.

Такова приближаване към изкуството ни освобождава от веригите на школа, от изненада при „чудовищности“ и от тъпостта на къса дюкянска мисъл.

И тук е дяволският праг: нужна е освободена душа, култура, широта и дълбочина на ясновидец.

На ония, които многоглаголюват за изкуството, що им е нужно това? Те даже мислят: малко ум, кръгове по повърхността — това е по-удобно и спокойно. Дълбочина? Лудо търсене на първопричините? Гадане по човешката душа? Но — твърде неудобно е.

За всеки нехитър мъдрувач пред изкуството тоя праг не съществува, тъй като няма опасност за детето, което посяга към змията.

И не вярвайте на ония, които ви казват, че „харесват“ Рафаело или Веронезе и отричат Моне и Дьолакроа, че „харесват“ Пушкина и отричат Бальмонта, че „харесват“ Масне и отричат Вагнера, че „харесват“ Вазова и отричат дявол знае когото: за тях истински ценното у всички тия автори е...

— Те са като ония мухи, които пълзят по кората на портюка и никога не ще вкусят от сладостта на сърцето му.

И продължават своето „харесване“, защото никога не са могли да ценят.

Сп. „Везни“, 1919

ХУДОЖНИКЪТ И ВИДИМОСТТА

Ние обичаме да се връщаме там, дето сме прекарвали добре макар няколко часа от живота си. Искаме да видим нещата, с които ни свързва едно силно изживяване, една хубава радост или да побъдем с хората и предметите, дето е минало детинството ни.

Нещата, които някога са ни вълнували, може би не са се изменили, за мнозина са станали дори по-интересни, но — защо за нас изглеждат празни и ни разочароват? Ние се връщаме като от погребение, след като сме ги видели повторно: умряло е чувството, което ни е свързвало с тях. Нашето детинство е минало, любовта ни угаснала — ние наив-

но търсим онова, което го няма вече: търсим себе си, нашето минало аз, което е запълвало и преобразявало някога нещата. И, смъртно доловили безразличието на онова, което ни забикаля, неговата твърде променлива ценност за човешката душа, не можем да не дойдем до парадоксалната мисъл: светът — това е човекът. Нека нещата имат свои форми, които положителната наука се занимава, нека имат своя багра, твърдост и хиляди свойства, от които човек гради удобствата и мъдростта на всекидневния живот, все пак — непосредно познание за тях имаме само чрез оня сбор от променливи състояния на душата, които твърде малко се поддават на формули и измеряемост.

Нашите душевни колебания се извикват от предметите, но те се връщат с тях. Ние можем да ги полираме с лазура на небето, също както бихме могли да изличим контурите и багрите от тях и да ги обърнем в сивота. Една силна скръб изличава всекидневния вид на нещата, ние даже преставаме да ги виждаме.

Аз се връщам в стаята си. Там всяка вещ ми е позната — не само позната: всички тия малки дреболии аз съм пропилил с обич, подчинил съм ги с хиляди докосвания до себе си, те ме обичат, както ги обичам и аз. Мене ми е приятно да сеяд между тях, да чувствавам успокоението на ласка от приятелски ръце. Но ето: един ден, една вечер, аз се връщам — те ме гледат враждебно, от тях вее неприязън, студенина. Задущавам се между тях и бързам да изляза. И другаде не ми е по-добре. Нима моите неща могат да бъдат тъй неприязнени към мене? Защо — какво им сторих? И аз не подозирам даже, че преди те да ме посрещнат враждебно, аз съм им отнел обичта си, че те са ми станали безразлични или противни, че само моите очи, моята тревога гледа през тях. Може би утре те не ще ме гледат тъй, но сега съм им враг. Виждаме тука, че нещо по-силно от безликата даденост определя същината на видимостта, и това е, което ни дава човешко познание на нещата. Тъй, без да идваме до формулата, че светът и нещата са само „представа“, трябва да приемем: за човешката душа — те нямат стойност вън от нея, те живеят чрез нея и умират чрез нея.

Ако за обикновения човек нещата се виждат през променливия спектър на онова, което става в душата, видимостта за творческия дух добива вече смисъл на едно непрекъснато изпитание и познание. Отношението на художника към видимото се явява първото мерило на творческа широта и дълбочина.

Това е играта на малките ни душевни колебания. Но човешката душа познава и много по-трайни чувства, които често изменят общия ѝ мироглед, създават прелом у нея — смиряват я, правят я по-мъдра и оглъбена, или обратно. Любов, вяра — нима най-големите художествени творения не са видени през мистиката на тия трайни състояния на човешката душа? „Жестоката“ понякога любов е дала порива за най-хубавите творения в изкуството — за нея е първата песен на първия човек, за нея може би ще пее и последният човек. В изобразителните изкуства, като оставим вечните „любовни теми“, тя ни е дала една безсмъртна галерия на обичани женски лица. Писателите са писали безчет книги за нея, казани с безбройно думи за нея, в музика са впитани нейните радости и мъки. Но следите на нейната загадка, на нейната непостоянна духовна същност, откриваме най-прозрачно в женските портрети, писани от влюбената ръка на художника. Студенината на Енгър се разколебава от съдържания трепет в портрета „Жена ми“. „Мона Лиза“ завещава „загадката“ на своята усмивка на бъдещето. У Вермеера една не особено красива главица се мярка в картините му — сгрива и просветлява неговата изискана, коректна живопис. А кой ще ни увери, че само вярата е създала култа на Мадоната? У Ботичели, Перуджино, Липпи и др. „разнообразието“ на женската фигура и лица у Богородица се свежда към един единствен образ на любима жена. Обикновената земна форма тук е добила най-съвършен израз на общение с душата на художника. Ако незначителната роза, преседяла в ръцете на любима жена, добива нов смисъл и съдържание за обичащия човек, то ясно е що е лицето на любимата за художника, който е поискал да го пренесе на платно. Между тия умрели кумири на любовта срещаме не красиви главици с неправилни черти, но у тях грее толкова одухотвореност, толкова скрита, необяснима прелест и трайно очарование, че смъртно почваме да долавяме: наистина, някаква тайна — неподдаваща се на обяснение. — прави от обикновената форма неумираща художествена творба, в която блести възторгът на един нов живот. А най-хубавото, което ни е оставило времето на Ранния ренесанс, най-хубавите багрописи на старата ни живопис, не са ли собствено богатства на един вярващ художник? В тях е вложено онова виждане, което само вярата може да даде. Багратата и линията са доведени до такова оглъбено смирение, вътрешна сила, просветление и самопожертвуване, че бихме могли да ги сравним с възторга на мъчениците. Пред тях постигаме го-

лямата истина — че изкуството не е само изображение, а вграждане на човешката душа в багратата и мрамора. Толстой ни разказва във „Война и мир“, как пейзажът почернява, дърветата се променят, земята става вече друга за княз Андрей в разгара на боя. А Пиер Безухов, избягнал се от ужаса на боя, избавен от смъртта, гледа с разширени очи и му се струва, че за пръв път вижда небето и земята — толкова нови са за него. Ако той би поискал да покаже кое е новостта в тях — нима земята не си е останала равнодушно една и съща, само малко разровена и обезобразена — не би могъл да посочи. И наистина, когато по-сетне поиска да разкаже на близките си преживяното от него, през всичкото време на разказа се смущава; разказва точно, не изпуска нищо, не забравя и подробности, но не е тъкмо това, което иска да предаде на другите — нещо съществено, важно се изплъзва от думите. А това е собствено всичко, фактите са факти, но между нещата и него е станало нещо, което той е безсилен да долови и действителността, която той иска да даде, остава празна и лъжлива. Зад външното събитие има друга същност, която е разтърсила душата, но той едва смъртно я долавя.

Онзи художник, който не съумее да ни даде да почувствуваме тая мъчно доловима същина на събитието, което е станало между външния свят и душата на художника, у него липсва истинско познаване на нещата, творческо познание, което открива, обяснява и руши постепенно преградата между човек и действителност. Художник, който ще се опита да изобрази пейзажа в разгара на един бой или земята след едно избавление, трябва да съумее да вложи именно тая тревога или тоя възторг от живота в картината си, за да почувствува зрителят същността и силата на преживяното.

Ако душата е подвластна на една дълбока скръб, мъчно могат да я преодолеят радостта на слънчевите багри, веселостта на земята или чуждата радост. Всичко у нея остава да се вижда през потъмнелите бои на нейното трайно чувство. Ако скръбта е извикана от нещо незначително, тя лесно може да бъде преодоляна от външното впечатление: грандиозността на един планински пейзаж например, може да измести преживяването; или — едно външно, каквото и да е действие, което има силата да покрие настоящото чувство у нас.

У творческата натура вътрешното чувство по-мъчно може да бъде изместено от външното впечатление. Впечатлението

тук обикновено се преплита и уравновесява от творческото състояние. Затова и колкото по-силен е творческият индивидуалитет, толкова дадено художествено творение носи повече самобитността и своеобразността на твореца. Пред един пейзаж, една битова сцена, пред едно природно, стихийно явление, творческата душа веднага се определя, веднага създава връзки: уравновесява зрителното впечатление с настоящото си преживяване. Това е „замисъла“ на художника. По-нататъшните „изучавания“, ако не са насочени да дадат именно това определено вече отношение към действителността, няма да представят никаква творческа ценност, ще си останат детайл, протокол. Често слушаме художника да казва: не ми се удаде първото впечатление и работата ми излезе измъчена. „Измъчеността“ — това е несъзнателното лутане да се доберем до създаденото вече отношение към предмета. А „първото впечатление“ е привидно само впечатление — то е създадено вече отношението към натурата. Впечатлението идва у нас и ние го връщаме на предмета пречупено. При предаването образа на предмета, движението му художникът прави усилие да предаде не външния образ, а образа, който е в него.

Есента е мъдра, зряла, замислена. Когато човешката душа се намира в неопределено, колебливо състояние, лесно се покорява на онова познато, меланхолично, „есенно“ настроение. Есента я прави кротка, склонна към размисъл за преходността на живота, за тайната на умирането. Ако душата е попаднала вече по-отрано в подобно състояние, това само усилва същите дадени елементи в природата: скръбта на природата съвпада с болката на душата — постоянно звучи един стих от „Есента“ на Ламартин. И през душата на художника скръбта на умиращата природа добива знака на една жива болка. Но ако творецът носи в себе си един възторг или една голяма радост, тя подавя тъжната мелодия на умиращата природа. И поиска ли художникът да я изобрази, той ще намери радостното у нея, ще протръби своята радост чрез нейните багри или чрез скритата надежда за бъдеща обнова. И ние ще имаме една радостна есен, тъй правдива както и първата.

Ясно е сега защо често на „слънчевите“ пейзажи у някой художник може да лежи мъглата на една скръб, а в дъждовните платна на друг да искри порива на една несдържана радост или блясъка на една сбъдната надежда. Колко много слънчеви багри има в платната на Никола Петров и при все това нямаме художник, в картините на когото примирението,

скритата болка тъй да заразяват зрителя. Тук слънцето е скръб, едно прощаване на умиращ със земята. Наопаки, в мъгливите планински пейзажи на французкия художник Фландрен звучи бодростта на възраждането, зад облаците е притаена усмивката на слънцето. И Курбе, и много други са знаели също тайната „без слънце“ да виждат земята празнична и слънчева.

Но обикновено творецът търси нещата, които акомпанират състоянието на духа. Един обича тихите тонове на здрачевините, друг — смелия порив на вълните, трети яркостта на слънчевите багри, четвърти обича само приказката, която му подсказват нещата, за да разкаже приказката на своята душа. Всеки търси онова, което има най-много точки на докосване с творческия му мироглед, с неговото трайно чувство за живота и за себе си. Обаче, колкото по-голяма е творческата мощ на художника, толкова гамата на неговите изживявания е по-широка. Творчеството му е по-разнообразно и обхваща всички движения на човешката душа: болката се сменя с радост, радостта със смирение пред величието на земята или с шега и надсмях.

Обикновено гениалността на една творба поражда съвременника, поражда го в лоша смисъл: той не я разбира, намира я не в реда на нещата, отрича я като заблуда, като отстъпничество или още по-зле — като бездарност. Такива примери биха могли да се наброят много. Само със Сезана ли, родоначалникът на всички съвременни живописни течения, не могат да се примирят и досега мнозина? Трябваше да минат много години, за да възкръсне мистичната фигура на Греко, един от най-големите художници на миналото. Колцина приеха виденията на Чурльониса! Даже не особено дръзкият Моне венчаха твърде късно. Прозрението на гениалността, знанието, самобитността отскачат понякога с век от културата и виждането на съвременника. Всекидневният живот и тълпата дребни художници, която съпътствува всяко време, са го възпитали да вижда нещата съвсем елементарно, не са го научили да дружи с тях, за да му се открият. И когато те заговорят чрез някого съвсем по своему, той недоумява: у него остава впечатлението за нещо „анормално“, което времето, в което живее, с нищо не подсказва. И той бърза да го отрече.

Ако големият художник би могъл в пълнота да проследи творческите си лутания, своите съмнения или най-разнообразните си сближения и враждувания с предметите на „бездушната“ земя, бихме имали най-ценните документи, каквито

човешките борби с мира познават. Но те са ни оставили само последните придобития на творческите си изпитания — своите творения. И който умее, само по тях би могъл да гадае за трагедията на ясновидещата човешка душа.

Ценното наследство, което са ни оставили художниците на миналото, онова, което ни дават истинските творци на настоящето, носи белега на субективизъм и тъкмо там е неговата стойност. Тоя субективизъм го прави човешко, пророческо, тъкмо той носи заложените на едно бъдещо познание и сегашно прозрение. Цялото това богатство е златото на творческата душа, събирано през вековете, обгорено от вечната тревога и жажда на човешкото сърце, а всеки порив на сърцето е сам по себе си синтез и жизнена форма, пречупена през него, включена в него, не може да не носи синтетизма на чувството.

Неговите белези носят големите творби на изкуството през всички времена. Раздробяването убива чувството: синтезът не е метод в изкуството, а необходим израз на самобитно, голямо творчество. Затова всички ония, които дробят видимите форми, за да ги изучат, са само стъпала на обикновения зрител, за да постигне той след време тайната на истинското изкуство — за да види душата на твореца, заключена в багрите, мрамора, ритмиката и звука.

Сп. „Златорог“, 1922

ТАЙНАТА НА ПРИМИТИВА

Спомняте ли си Маринети — оня „комедиант“ с червени панталони, сако от два цвята, едната буза боядисана синьо, а другата — оранж? Зеленият Дон Кихот, когото посрещаша с развалени яйца, изпращаха с ракети и подигравки? Той искаше да се изгорят картинните галерии, да се унищожат библиотеките — да се освободи човечеството от терора на миналото! Да се почне отново!... Съвременниците се смяха от сърце и грубо, цинично се отплащаха на подигравката, когато им паднеше случай.

— Шут!...

Но едно време на царските шутове бе позволено да казват истини, които другите не смееха да казват.

Съвременните човековедци побързаха да турят диагноза: — изместване на нервните центрове!... И хората, които не обичат скандала, се успокоиха, че на всички „исти“ беше

показана лудницата. Тя се яви — анекдотична карантинна мярка, да се „спаси“ човечеството от „заболяване“! Човечеството поиска да се отрече от собствената си мъка: защото лутанията, избухванията, подадения вик за помощ у съвременния творчески дух не беше нищо друго, освен болката на съвременната душа — неясен протест против терора на мъртвите, недоволство от себе си и неудовлетворено жилище да бъде силна и самостоятелна.

Когато след време по-спокойно бъде направена преценка на съвременното изкуство, ще стане ясно, че то е било най-непосредственият и верен изразител на трагедията, която преживява нашата култура, че то първо е уяснило смътните съмнения и крушения на човешката душа сега. Никога изкуството не е било тъй малко „естетично“ и толкова човечно, както днес. То даже като че ли не иска да създава нова естетика, а само да освободи човешката душа.

Да бъдат изгорени картинните галерии, да бъдат унищожени литературните богатства, натрупвани с векове — чудовищна, варварска смелост! Но страшното е, че в нея има истина. Тая истина е ужасът на съвременника; всяко ново поколение иде подавено от придобитията на миналото. Вековна култура, традиции, обществени условности, авторитети — всичко това смазва непосредственото у човека и създава от него някакъв фабричен артикул в милиони еднакви екземпляри. И ако за грамадна част от хората това е съвсем обикновен исторически процес, за отделни личности то е — обида за човешкото съществуване. Откъде почваме ние и къде свършват онези, които са живели преди нас? Нашата мисъл е чужда — понякога до ужас еднаква, ние я чуваме от чужда уста: хващаме себе си в жест, по който знаем друго; виждаме една и съща, сякаш от векове позната усмивка, която и ние сме усвоили — може би завещана от някоя прабаба или дядо. Цял живот заучаваме, а своето и себе си не знаем. Нашето виждане е чуждо: Оскар Уайлд казваше, че художниците ни учат да виждаме природата, но няма не е обидно, че цяло поколение виждаше водата само синя! И трябваше да дойдат импресионистите — да я напълнят със светлини, отражения и отблясъци.

Още по-страшно е, че ние говорим с чужди думи — изгубен е първичният смисъл на думата. Тя носи съдържанието, вложено в нея от тия, които са били преди, и затуй един ден, като открием нейния истински смисъл, тя изведнъж добива блясъка на откровение.

Съвременният човек чувства смътна властта на минало-

то, своето рабство, безсилието да бъде сам, единствен творец на днешния ден и идва до безумието: убийте миналото! — наместо да го преодолее.

Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредност е — възвръщането към примитива. Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и чака със засъхнала уста да му подадат чаша чиста вода. То е преситено на сложност, лъжливост, условност, макар че не може без тях. И търси живата вода, която ще го възкреси поне за няколко мига, за едно по-непосредствено, дори грубо чувство. Оттук и любопитстващата любов към примитива.

Примитивът винаги има цената на една изповед. Той не е построяние, не е знание, спекулация, а чисто възмущение, едно нетърсено движение на душата. И там е тайната на неговата хипноза. Той е чувство — живият човек. Той е: „Дал ти Бог добро“, казано с пълно чувствуване смисъла на всяка дума, а не формалното „добър ден“ на човека на града, който е изгубил смисъла на фразата. Той е подвигът на човек, който спасява давящия се, без да знае да плава. Потърсете го в безумието на поета, който обяви себе си капитан на „Радецки“, спира парахода на българския бряг и със шепата хора отива да събаря вековна империя; в подвига на ония деца, които топяха олово в селските оджаци, да правят куршуми за въстаниците. Потърсете го на Шипка, или в похода на една неекипирана армия, която в няколко дни стига през крепостите на Чаталджа. Неговата същност е непосредното — подвигът, който не спекулира с форми. Даден в живота — той не се забравя: внесен в изкуството — той не умира. Защото е жив трепет на душата. Именно тая първична сила е изгубена днес в изкуството и живота. Смъртно почувствувало това, човечеството днес простира ръце към нея, за да се зарадва и стопли от някогашната яснота и искреност на собствената си душа.

След като пи от суетата на богатството и славата, Толстой написа „Що е изкуство“. Той отрече жестоката, подла, сложна машинария на съвременното изкуство с ясното съзнание, че тя не може да бъде отречена, но направи това, за да отмъсти на „напредналото“ човечество, което е убило примитива в изкуството и живота; и е отнело чистата радост на човека. Последователен, той заживя отшелнически в Ясна поляна, и после избяга от своите, за да бъде свършено сам. Без да подозира, човечеството го обикна още повече,

заради примитива, с който украси последните дни на живота си. Заради това и преситена Европа днес посреща Рабиндранат Тагоре като пророк. Нима той казва неща, които ние не знаем? Пред него са минали други, но той с първичната сила на своята душа възстановява думите и те ни се струват нови — ето неговото „откровение“. Преди много години Артур Рембо пише: „Не мога да търпя съвременните картини, искам да гледам стари табели, шампи, неграмотни олеографии...“ Втръсване от тая разляна, ритмираща навсякъде посредствена заимствуваност го е накарала да се върне назад и да търси живото чувство на човека в дюкянските табели.

Ние напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориха човека със своята безстрастна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желание да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безразличие, стадность и посредственост, в изкуството — индустрия: и живота, и изкуството се приближиха към клишето. И малцината, които виждаха това, за да спасят не само изкуството, а и живия човек от свършено обезличаване — трябваше да викат, да гримасничат и с „лудости“ да спрат тържествената баналност на живота. И почти всичките потърсиха вечно живата душа на примитива, за да възкресят линеещото тяло на човечеството, да се домогнат до съвременния примитив, да накарат всички да почувствуват своето време. Това болезнено усилие на нашето време роди италианския футуризм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креационизъм и универсалния дадаизъм.

Всяко детство е примитив със своята неочакваност, изненадващи хрумвания и искреност. Ние несъзнателно го обичаме, защото у нас никога съвсем не умира любовта към постъпката, към порива и творчеството, в които е вложено непосредно движение на човешкия дух. И сега посредством младенчеството на човечеството поискаме да обновим света. Желанието към едно възвръщане приема най-странни форми в съвременния живот, а в изкуството създаде много течения, които при всичкото си различие имат една неизменна общност: освобождение от външната форма — изкуството да престане да бъде украса, да се върнем към първичното ясно-видство!

В живота стремежът към примитива остава случаен, смътен, но твърде симптоматичен, ако се приближи и свърже с уяснените усилия в това направление, изразени в изкуството. Не могат да бъдат разгледани лекомислено, като мода или

прищевка на „блазираност“ — нито успеха на проповедите на Тагоре, нито чудатите негърски оркестри, които префиненият европейец потърси за все „удоволствие“, нито властта на новите танци, които носят грубата, здрава ритмика на „диващина“. Не са случайни за нашата култура и екзотичните желания на съвременника да преживее примитива на Робинзон Крузо, или увличането му от грубите прояви на чисто физическата сила: цял Париж в един ден полудя от възторг за своя любим боксьор-победител и в един час го възненавидя като победен. Грамадният успех на романа „Тарзан (човек-маймуна), който обходи европейските кино-театри, и жаждата към всяка екзотика — това са все симптоми на една и съща болка: умора от сложността и изкуствеността на сегашния живот.

Но ако в живота обичта към примитива е несъзнателна и е случайна, в изкуството тя се явява уяснена, осмислена. Не само желанието да се натрупват старинни богатства и рядкост е създало музея: в неговата същност лежи култът към разнolikата човешка душа, която оставя следи от своето божеско начало. И той именно показва на съвременните про-роци, какво е изгубил сегашният човек: — способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец. И върнаха се към земята:

Когато изкуството преживяваше кризата на едно болезнено пречупване, Пол Гоген замина на о-в Таити, за да се приобщи към първичността на неизменната Земя, ако иска да бъде пророк. Там той заживя с туземците, поиска чрез примитива на живота да дойде до примитива в изкуството. Да възвърне отново първоначалното на линията и баграта, което неговите европейски събратя бяха убили. Защото в техните картини имаше красотата и елегантността на реверанс, изискаността на заучена усмивка, но чувството на живата душа беше умряло. И той отиде да го потърси, да ни напомни, че детството и лепета на детските неумели рисунки и приказки са по-ценни от хитрото многознание на съвременника. Николай Ръорих се върна в каменната епоха, за да долови истинския пулс на земята и човешкото сърце. Неговите работи са груби и първобитни като онова време, и пълни с херонизма и величието на човека-земя. Същото възвръщане намираме в странните „идоли“ и на Сергей Коненков, у Василий Кандински, у Макс Пехщайна и у редица германски и французки примитивисти. Голяма заблуда и незнание носят ония ценители и пазители и на нещо си, като етикетират туй осъзнаване на творческата душа като мода.

Този е пътят за осмисляне и очовечаване не само на всяко изкуство, но и за обновата на нашия издребнял живот. В наши дни, изгубили разликата между подвиг и спекула, само душата на примитива би възвърнала величието на човешката постъпка и самобитността на творческото прозрение. Тая душа живее във всяка истинска творба на изкуството, във всяка смелост, във всеки порив. Не ще бъде парадоксално, ако кажем, че всяко голямо произведение на изкуството е примитив. И тъкмо затова го сближаваме и ценим наред с безизкуствените рисунки, които срещаме чертани с острие на каменните и костени сечива и оръжия на нашите праотци, с иконописите, с народните песни и примитиви на всички народи.

Трагедията на съвременния човек и творец е: че той в пъстротата, в приетата фалшивост на сегашния живот, вечно ще се стреми към онова, което е изгубил, без да може достатъчно да го приближи. Това е „изгубеният рай“ на човечеството. При всичката жажда на човечеството да остане по-правдиво, по-непосредствено, само малцина ще достигнат тая изгубена святост. Ние ще ги наричаме големи художници, герои, за да поддържаме вярата в собствената си душа.

Сп. „Златорог“, 1923

КЪДЕ

Мълчим на една маса с художника Н. Той няма особени основания да се оплаква: познато име, картините му се купуват и поръчки не му липсват.

Димът на cigarите е застинал в прозрачни копринени ивици, които по средата блестят напоени от слънце.

Изведнъж Н. казва, сякаш на себе си:

— Ние няма да спасим своето дело от смърт.

Аз го гледам. Странно, и той е дошъл до тая мисъл. Нима това е мисъл у него? Само лична, предчувствувана болка — само чувство. Отвреме навреме то се събужда, като прозрение — безсилно да измени пътя на нещата.

— Няма да го спасим — отговарям аз — защото липсва голяма обич, човечното — болката на човека в работата ни.

— Може би това. Аз зная само, виждам, че ще свърша с дребни, безсмислени поръчки.

Той е прав — немотията.

Но има и друго нещо, което не иде оттам: кой ще преодолее

формалните търсения и увлечения в нашето изкуство? Днешният или утрешният художник?

Животът тече със своята тежка грижа и малки, случайни радости — а изкуството ни минава край него. То като че ли не смее да надзърне в него. Само покрай.

Човекът го няма там — със своите съмнения, вик и изкривено от болка лице. Ни радост, ни скръб.

Безличието на един формализъм, който в най-добрите случаи достига студената красота на украшение.

Не могат и не трябва ръцете на художника да поднасят мъртъвци.

Не е имало време, когато човешката душа да е достигала до това страшно напрежение, което разтърсва съвременника. И то не може да се изрази в безлични пейзажчета, в замазаната самодоволна маска — в малкото, формалното, случайното.

Пулсът на едно развълнувано, търсещо сърце не бие в нашите изложби. Картините не питат, не отговарят и не тревожат. Гората по старому, сладко, сантиментално-олеографично реди клоните си под синьото небе. При дънерите на дърветата цъфтят книжни, анекдотични цветица.

Чугунени чудовища разсякоха лесовете и те не са уплашени, не са изненадани от това втурване — не превиват разтревожени своите клоне.

Човекът не вижда вече самодиви, чудовища в страшните усой, но тайните, противоречията, грижата за утре, нима не са способни да дадат ново богатство, нова кръв на тия форми? Нима градът, в който живеем, е само няколко къщи със залязващото, сантиментално слънце, безлични фигурки или смешни кончета, които теглят файтони, каруци, стоки, боклуци...

Може би той е бил това.

Мъртъвци.

Мъртъвци ще ни направят, ако не виждаме страданието на човека, издигнатите ръце на мъченика — голямата грижа, която хвърля исполинска сянка по каменните стени на града. Ако зад картонената грамофонна песен не чуваме прегракналия вик: ето и ние имаме малко консервирано веселие. Чуждо — ако не наше.

Как може сегашната човешка маска да изразява онова, което се е чертаело по нея преди сто, хиляда години? В нея има нервът на времето, отблясъци на електрическа лампа, мръсния прах на съвременното разложение — старите средства не ще ни покажат нейната голота и истина. И не е ли

смешно, в тоя стар маниеризъм, да търсим сложните преживявания на съвременника.

Ето защо те са чужди нам — тия безлични портрети на нашите изложби. Искат да изобразяват живи хора, а това са мъртъвци. Може би живели преди сто години.

И нашият селянин се мярка по изложбите като някаква етнографска кукла. Продава кокшки, яйца, оре в безмислито на една отживяла риторика.

Живият човек на селото, със своята хитрина, накупяла злоба, със своята интимна радост, доброта и мистичен култ към земята, къде е?

Где е укротеният нервен пулс — душата на нашите дни?

Само тя ще ни спаси от смърт.

С трохите на миналото не ще преживеем, а богатата трапеза на нашите деди ще ни развали стомаха.

О, ние нямаме достатъчно сили да преодолеем нашите пинквания в живопистта, но трябва да поискаме да ги преодолеем. Инак нашите усилия ще останат само лъжа — само лъжа.

Ще минаваме покрай живота. Ще носим студенина.

И мъртъвци ще бъдат творенията ни.

Устните ще процеждат в изложбите мързеливо: „хубаво“.

Удовлетворително хубаво, което не вълнува, не плаши. В което няма нашето — ни нашия плач, ни нашата радост.

И бъдещето със снизходителна гримаса ще ни отрече. Излича.

Защото никой, който не е въплътил истината на своята душа, истината на своето време, не живее.

В. „Слово“, 1924

ФОРМАЛНО ИЗКУСТВО

Въпреки напредъка на нашето изобразително изкуство, въпреки талантливостта на неговите дейни представители, нему липсва съвременна душа. Душа, която живее в ритъма на своето време, с болката и тревогата на своите дни.

Ако формалните търсения на западния художник са израз на лутания да се долови пулса на днешния ден, тия на нашия художник са борба за овладяване на формата в най-обикновен смисъл.

Школският естетизъм, спекулацията с „приятен колорит“, „въздушност“, перспектива и рабски рисунък — са все още

зальгалките на повечето наши художници. Те не могат да бъдат нито цел в изкуството, нито пристанище за един творчески дух, който вижда зад нещата и за когото нещата добиват смисъл във връзка с усилията на човека да разгадае себе си, да освободи себе си и да наложи себе си.

„Нашите художници бягат от живота“. Не, те не бягат от живота. Но никой не ги е научил да виждат живота през своето изкуство. Те продължават с ученическо търпение и покорност формализма на школата, която усърдно ги е учила да изобразяват нещата, а не да виждат зад тях.

Наистина, едно младо изкуство като нашето, не може да не преживее периода на формално увличане и преодоляване, но наред с това то трябва да чувства живия живот около себе си. Инак то няма цена. То е безвременно. Препарирано изкуство. Не тревожи, не сърди, не радва — и следата му е бразда по пясък.

Повечето наши художници, които поискаха да живеят с времето си — да надникнат на улицата, в селото, на полето, видяха вънкашното — пъстротата, декоративността. Защото те искат само да изобразят — покорни на универсалния естетизъм и школските формули.

Живият човек умира под техните пръсти — страданието става вънкашна гримаса, радостта — книжни конфети. Голямата обща изложба никого не разтревожи, никого не смути — въпреки формалните достойнства на много платна. Онова, трайно голямо, което прави изкуството безсмъртен човешки документ, не ги е докоснало.

И ако съвременният наш художник иска да остави следа на творец — да не се задоволява с ролята на безименник в дългата опашка на конвенционални производители на удобни „красивички“ картинки — той трябва да отвори очи за живота на днешния ден и изхождайки от него, да търси „формални“ средства да ни го даде.

Не упражнения върху завешани външни формули да ни дава, а произведения на своя дух, заобиколен от живи хора, мисълта и усилията на които градят днешния ден. Тогава неговото изкуство ще стане живо изкуство.

В. „Слово“, 1927

ПРЕДИ И СЕГА

Когато се заговори за съвременно българско изкуство някои мрачно и авторитетно отсичат: българско изкуство! — нямаме българско изкуство! Други — добродушно възторжено превъзнасят българския художник, склонни дори да мерят ръста му с онзи на западния художник. А едните и другите „обичат“ изкуството — без да подозират, че мъничка е „обичта“, която ги е научила лекомислено да се отнасят към нещата. Първите се сърдят, защо когато цъфтят лозите няма зряло грозде, а вторите тръбят за гроздобер когато зърнат първите спъстрени зърна по гроздовете. И едните и другите правят лоша услуга на изкуството ни при всичката си обич към него.

Кому да се сърдим, че не растем с бързината на замагьосан знак под заклинанието на факир — който в няколко минути пуша листа, цъфти и дава плод? Четиридесет години неравен, волен живот са твърде малко, за да се определи и закрепят таланта на един народ без традиции и култура. И при все това, направеното в изкуството ни едва ли може да се мери с мерилото на обикновена работоспособност — таланти не само че не липсват у нас, но имаме в излишък, бих казал. Само че на тях се пада незавидната орис на първите — които идат без път, без култура и преди да опознаят себе си, изчезват като блудящи искри, нищо не възпламенили.

Несъмнено е едно: днес изкуството ни не е това, което е било преди четвърт век. Работите, които имаме оттогава, носят или следите на обикновени школки придобития, от които художникът не е можал да се освободи, или — дъха на музей, зает от копията, които той е правил из чуждите музеи. А когато художникът ни за пръв път поиска да си постави свои художествени задачи, логически доразвива школските си стремежи и затова неговите първи композиции носят твърде предметен, етнографичен характер. Това са опитите в нашето ново изкуство, безпътието на първите, които трябва да ценим като история и стъпало за по-нагоре.

Но още в края на миналото десетилетие следите на едно по-друго изкуство проличават в платната на нашия художник. Действително, външните стремежи за преодоляването и предаването видимостта на нещата си остават, но вече прозира художествената задача — може би несполучливо разрешена, но все пак поставена от самия художник. Още по-после в изложбите ни почват да се появяват платна и мрамор дори, художествената стойност на които не би могла да се

отрече. А последните години вече все повече затвърдяват мисълта, че близко са дните на едно задоволително уясняване задачите на българското изкуство. Преодоляна е властувашата вкочанелост и несмелост: българският художник, смутен и раздвижен от образците на едно по-съвършено и културно изкуство и от художествените ценности на нашето минало, става по-придирчив и по-строг към себе си и своето творчество. Едно по-сериозно отношение към задачите на судожника заличава следите на дилетантизма, до скоро съхтествувал и по-добрите ни творци. Празният възторг от палонните пейзажчета, от картинките за украса, се изпарява и зрее убеждението, че живописът и скулптурата ни трябва да намерят свой по-углъбен и достоен път. У пейзажната живопис проглеждат по-нови изисквания и отчетлива индивидуализация. Битовата живопис е опреснена, ако не със сполучливи композиции, то с по-искрени проучвания на движение и колорит. Не са несериозни и опитите, и стремежите да се възкреси народната легенда в живописа и скулптурата. Наистина, съмнително пазарско „изкуство“ и мнозина недоуки спъват развитието на вкус и разбиране у зрителя, но ние имаме не малко и дарования, които — изличили съвсем неграмотността и шаблона — ще ни зарадват с по-хубави дни на българското изкуство.

От архива на Олга Тодорова

ПЪТИЩА В НАШАТА ЖИВОПИС

Съвременната художествена академия отдавна е престанала с пуританско упорство да брани каноните на миналото, както беше до преди четвърт век. Новото, което не можеше да мине през вратите ѝ, минаваше през прозорците. Много честни живописни школи, властта и внушението на нови големи имена в изкуството, които подриваха в основи традициите на академията, разклатиха не само нейния авторитет, но я заставиха мълком да прави компромиси. Освен това, нахлуването у нея на нови ръководители, на младеж, незасегната от властта на миналото, нито от художествения трагизъм на настоящето — измени нейната физиономия. Старият механизъм на часовника с кукувицата беше сменен и никой не усети кога точно у нея замириса на бензин. Романтичната позлатена каляска беше сменена с автомобил — не последен модел, но все пак автомобил.

Академията не стана тръбач на новото, но по-неблагодарната роля на спирачка. Някъде охотно, другаде неохотно, тя беше заставена да тръгне по диагонала, за да спаси поне част от своето наследство.

Резултат: с примижаването на по-старите и благословията на по-младите в академията се настани някакъв примирителен еkleктизъм, смущаван само или от отделни преподаватели, или от младите школници, успели да вкусат от плодовете на Сезана.

Същото, в нашия мащаб, стана и в нашата „академия“. Собствено тя никога не е имала традиции, за да ги спасява от новото. Никога не е имала единен възглед, за да си създава трагични конфликти. И „академизмът“, внесен от нашите първи учители-художници, е някакво неубедително продължение на канони, неизяснени по същност и историчност на самите продължители. Тъй неразбрани те бяха внесени и в художественото ни училище. Тази неориентираност в традициите на западната академия, липсата на големи дарования (във времето, когато се е създавала нашата художествена школа), на които да бъде уяснен пътят на едно художествено училище, учредено след утвърждение имената на Моне, Мане, Гоген, Ван Гог, дори и Сезан — всичко това е внесло в нашата „академия“ едно безпътие, което и досега съществува. Наистина отделни художници са успявали да осмислят работата си като преподаватели, но тъкмо това е внасяло още по-чувствителна разкъсаност в общата работа на академията. След шурма на импресионистите трудно беше да се запазят старите позиции в живописа и западната академия, въпреки волята си, трябваше да направи „разумни“ концесии на новото движение — без унижение да регулира пътя на новото, което се вмъкваше у нея. У нас не можеше да става дума за логична приемственост между миналото и сегашното. И академията ни, без да дозира, насаждаше някакъв разводнен псевдоакадемизъм, който у различни преподаватели приемаше най-различни и своеобразни форми. И вместо академията да налага сама тон, люшката се от увлечението и дарованията на своите питомци — явление, което и досега се наблюдава там. Тъй че, когато у нас се говори за пътища и насоки в живописа ни, едва ли можем да изхождаме от работата на бившето Художествено-индустриално училище и сегашната академия. Те твърде малко са способствували за създаване на художествен мироглед и схващане у нашия художник. Разбира се, в една школа завършен художествен мироглед

не се създава — там се добиват основни познания и сърчност, но основните познания не могат да не се опират на ясни разбирания за форма, линия — на изяснено отношение у художника към видимия свят.

Остават свободните индивидуални прояви на нашите художници, в които да търсим насоките в съвременната ни живопис. Общият поглед върху нашата живопис не е много радостен — не поради липса на таланти и на вяра в утрешния ден, но поради липса на художествена идейност в изкуството ни. Без недоразумения: да приемем, че нашите изложби ни показват хубави пейзажи, талантливи портрети, но всичко това като че е фрагменти не от едно цяло, не е многоличното на единен, макар и в първичната си основа, творчески дух, но израз на случайни хрумвания, на хубави опити без определен път. Дори не подготовка за нещо, което трябва да дойде — като че цялото това творчество върви покрай живота, няма корените си в живота настояще. Не в смисъл непременно да служи на днешния ден, а в основния си строеж и ритъм да носи едно уяснено отношение към съвременните художествени и обществени проблеми.

Изясненото отношение към съвременността не прави художника непременно привърженик на една „модерна“ школа или направление, но го заставя да формира свой мироглед като художник, определя пътя му, заставя го да уясни сам себе си, за да бъде ясен и за другите. Защото не може да има правилно развитие там, дето няма причинност, единност, а има моментни увлечения — днес от едно, утре от друго. Не може да има дълбоко и сериозно отнасяне към изкуството, дето случайността, а не едно вътрешно определено отношение към света ръководи работата на твореца. Има неголеми таланти, оцелели тъкмо с устойчивостта и последователността на своите възгледи. Едно цялостно изкуство, макар и негениално е един ценен психологически документ.

У нас с малки, утешителни изключения, художниците нямат физиономия — не защото им липсват талант и знание, а устойчив мироглед, който да осмисля всяко тяхно приближаване към натурата. На повечето от тях например съвсем не е ясно, когато пристъпят към човешката маска, какво у нея ще търсят, какво от нея ще изтръгнат. Човешката маска не е безлична форма за безлично проучване: тя носи следите на едно минало и сложен живот на едно настояще. Сам художникът трябва да си създаде едно отношение към това минало и настояще. То може да бъде твърде лично, но непременно подчинено на общия мироглед на художника.

У нас повечето портрети са етюди — в най-добрите случаи в тях намираме външния път (техника, оптически начин на виждане) на признати западни портретисти.

Затова културният наш зрител с право би се запитал защо е живописан този портрет или онзи пейзаж (както са дадени), когато в тях не личи творческа необходимост да се родят в този вид. На покойния Иван Милев не достигаха знания, някои могат да посочат и други негови „недостатъци“, но цялото негово творчество е необходимо логичен, траен израз на един творчески мир, подчинен на едни и същи закони — на един мироглед, макар и интелектуално неизяснен. Това не е винаги нужно в изкуството. Той не е седял да рисува, както мнозинството прави, да продължава занятията си от училището. Защото тия хрумвания: днес да се рисува портрет, утре пейзаж, и други ден нещо друго, без вътрешна необходимост, са само школки упражнения — един нисш етап в изкуството, който още не е изкуство.

Затова и хубавото в нашите изложби изглежда случайно, сполучлива нетрайна лъжа, а художниците не могат да ни накарат безрезервно да повярваме в тях. И това, че те шумно се явяват на художествения хоризонт и безследно изчезват, показва, че са измамничета, които не дават плод, а понякога само пресилено цъфтят. Почти не изглежда истина, че големите таланти умират при липса на сносни условия. Големият талант е преди всичко дадена волевост — в смисъл на непреодолима необходимост да каже онова, което има у него. Творческата волевост се крепи на непоколебима вяра в изкуството, на художествено-религиозна система, която е в зародиша си преди още художникът да притежава основните си знания и познания. Ако тя липсва, знанията и познанията са безсилни да му създадат отношение към света и изкуството, ако щете — да му създадат и амбиции.

Творческа волевост и път не може да има един художник, който и при свободното си творчество се занимава със специфичните задачи, които школата поставя. Такъв художник умира тъкмо когато е добил това школко съвършенство — кръгът е завършен. Тогава, когато трябва да започне истинският художник. Та, струва ми се, излишни са нашите съжаления за заглъхналите таланти. Изглежда, че това са обикновени дарования — слаби организми, които не могат да избягнат логиката на общите биологични закони. Мнозинството от днешните „творци“ ги очаква същата участ. Това общо положение на нашата живопис, показана и в свободното творчество на нашия художник, дава оскъден ма-

териал да се намерят известни общи насоки и пътища у нея. Ценните придобивки и етапи в живописа ни са достигнати от отделни личности, които нито направление създават, нито са могли да повлияят за образуване на светоглед у нашия художник. Случайните подражания на този или онзи са външни само увлечения, които по-жестокото показват липсата на свое вътрешно съдържание и личен път у мнозинството наши живописци.

А и за по-значителните ни художници, които са оставяли и оставят следа в нашата живопис, не би могло да се каже, че напълно са намерили себе си, че едно напълно уяснено отношение към света и съвременния живот ги е ръководило и ръководи в тяхната работа. И от тях не всички избягват общата съдба на българския художник: борба за форма, за овладяване на външни средства или полуискрено догонване на нещо, което отмицава. И може би само тяхната упоритост и значително дарование са ги спасили от обезличаване и смърт. И техният път е по-скоро едно лутане, неосвободено от закъснелия романтизъм, отколкото едно зряло отношение към съвременността. Защото от четвърт век твърде много сме приживели като народ, но следи от тия преживявания едва ли бихме намерили в нашата живопис. Не следи като преки отражения на тия преживявания, а като психологическа утайка, която да наложи нови отношения към природата и човека. И досега общо у нас пейзажът си остава подсладено романтичен, красиво лиричен; и сега търсим идиличното в нашия народен бит: като че художникът е спял за разрушенията, които стават там. Тревогата, грижата, усложнеността на днешния ден сякаш не го засягат. Това е може би неговата трагедия: противоречията в тая раздвоеност на изживяванията му като човек и художник, той не може да не вижда, не може да не ги чувства като творческо безсилие. Но как да намери новия път, новото отношение към нещата? Как да намери спойката между художника и човека?

Ропота на известна публика към „вечните пейзажи“ и „главички“ в изложбите не е в същност ропот против пейзажите и главичките, а смъртно предсещане на тая публика, че зад пейзажа и човешката глава има нещо, което нашият художник не вижда, че пригладената красивост е притъпила неговото чувство към живота в живота и живота в изкуството. Наистина всички наши художници от Освобождението насам са изразходвали огромни сили за преодоляване на материята, за обладаване на технически средства, но това едва ли е

единствената причина за липсата на идейно-художествена подплата в тяхното изкуство. Струва ми се, че мнозина от тях не са подозирали дори, че живописа може да има по-големи задачи от тия — рабски да изобразява кошница грозде, кът от село или нещо подобно. Липса на култура, среда и личната ограниченост притъпчително са въздействували върху тяхната работа. Общо това продължава и до днес. Но днес вече, слава богу, иде едно младо поколение, което иска по-другояче да разбира задачите на живописа и задачите на изкуството ни изобщо, и заедно с някои от по-старите художници хвърля мост към едно ново разбиране — жизнено, разтревожено от проблемите на новото време, възстановяващо живописа като необходим израз на жива творческа душа, на която не могат да бъдат чужди съмненията на днешния ден, опитите да се разгадаят нещата, да се проникне в тяхната същност, на която трябва да бъде ясно, че дейността на художника е само част от общата духовна дейност на човека и затова тя не може да се огражда с мъртви канони и да минава сяпа покрай живота. И това ново разбиране не е уяснено у нас, но то съществува, като смут, като състояние, като зреещ плод, на който скоро ще почувствуваме истинския вкус.

Ако е нужно непременно да се отговори на въпроса — какви са били пътищата, по които е вървяла досега нашата живопис — отговорът е: път не е имало. Път, като мироглед, като основно творческо схващане — такъв път не е имало.

Защото едва ли можем да наречем път търпеливото несръчно копиране на нещата, което е било „идеал“ на мнозина наши художници. Подобни художници минават за „натуралисти“. Това е най-голямото заблуждение, което досега се шири и у художници, и у публика. Какво общо имат тия хора с натурата? Техните картини са едно безлично наподобяване на натурата, в което отсъствува най-важното: живата душа на природата, тайната, която прави жизнените форми безсмъртни. Предметността е доведена до абсурд в нашата живопис — предметност, в която земната материя липсва, а се дава някаква опростачена етнография на формите. Това е най-нишето стъпало в живописа. Тая „предметност“, съединена с някакъв бръснарски „естетизъм“, е оставила най-безнадеждните платна в нашето изкуство. Изобщо нашенският „естетизъм“ е изиграл една много лоша роля в изкуството ни.

За да се маскира липсата на истински живот в тая „натуралистична“ живопис, често я намираме погръскана (особено

в пейзажа) с неубедителен романтизъм — изразен в лъжливи багрови ефекти, безсмислена замъгленост или сантиментална сюжетност.

Тъй че нашият натурализъм, като път — първа ще си търси пътя. И нашият художник първа ще трябва да заживее с природата, за да почувствува нейната първична суровост и сила — и да разбере, че нейната същност не е във външното. Само искреното дирично стиснение към природата ни е оставило по-ценни образци в пейзажа. Имаме няколко души пейзажисти, които можем да обвиним в отсъствие на едно углубено виждане на пейзажа, но трябва да им благодарим и да ги ценим, че са ни давали винаги едно непосредно, лично изживяно отношение. Това ги спасява от шаблон и прави тяхната живопис човечна и вълнуваща. Но и тя път не създава, и колкото е по-талантлива (Никола Петров), толкова по-изолирана седи от общото състояние на нашето изобразително изкуство.

Синтетизмът, който внасят напоследък в изкуството си младите художници също не е насока. Трайното изкуство е било винаги синтетично. Всички ценни паметници на миналото са творчески синтез. Привидната аналитичност дори на импресионистите е нова форма на синтетизма в живописа.

Но ако синтетизмът не е път, той (особено у нас) подготвя едно ново отношение у художника към природата и проблемите на изкуството — подготвя пътища. Синтетизмът като метод в живописа, е безспорно едно углубяване не само в живописния материал, а вече и съзнателен стремеж за едно ориентиране на художника към света и търсене на връзките между твореца и света. И в тоя смисъл това е първата сигурна стъпка на новата ни живопис да постави своята работа на трайни начала. И дали тя по-нататък ще бъде „идеалистична“, „чувствена“ или „абстрактна“ в своите основни разбирания — това не е важно. Важното е преди всичко да се разбере, че случайните неяснени общувания на художника с природата и човека не чертаят пътища и нямат значение за истинското изкуство.

Това е радостта на новата ни живопис и новото в новото ни поколение художници. И те се още лутат, като по-старите си колеги, още не знаят себе си, но у тях узрява съзнанието, че не може да се върви, както се е вървяло досега. Че без ясен мироглед в изкуството, без художествено-идейна подплата безплодна ще бъде тяхната работа. Каква форма ще добие тая реакция у един или други, това зависи от култура-

та, дарованието, темперамента и тяхното отношение към света.

И тогава ще можем вече да говорим за общи определени насоки в нашата живопис — не като израз на подражателство, ограничено трудолюбие, или единични талантливии прояви, а като резултат на художествено убеждение и съзнание, сгряно от човечност, добило смисъл. Тогава и творчеството на истинските ни таланти ще добие друг ръст и цена.

Сп. „Златорог“, 1930

БЕЗ ЗАГЛАВИЕ

Не казвам, както някои, че България е единствената страна, където се отглежда невежеството, където се пишат, например „художествени картини“, по събрани мнения, подписвания и подслушвания, и за картини и изкуство приказват хора, които дори през плет не са виждали оригинал на чужд художник от дядо Адама и до днес — въпреки че обичат да проявяват сравнения с работи на чужди художници. Не — България не е единствената страна, гдето се въдят горните прелести, но другаде културтрегерите на посредствената мисъл, на джебчийски познания си знаят мястото. И обществото, което сериозно се интересува от изкуството, също знае мястото им и не обръща внимание на убогите им брътвежи.

И те не се сърдят дори, когато им кажат — че търсенето им в картината на сюжет, непременно „съществуващ някъде в природата“, е сигурен признак на ниско художествено ниво. Те са по-хитри от нашенските третосортни писачи на изкуството — мълчаливо се примиряват с ръста си и не излизат публично да тръбят за невежеството си, както е направил един нашенски пехливанин, който мисли, че от Горубляне по-далеко няма.

Да се твърди, че в живописа трябва да се третира сюжет, „непременно съществуващ в природата“, не е ерес, а пълно неразбиране същността на изкуството — и на изкуствата изобщо.

Значителната живопис никога не е имала за цел документалната изобразителност на нещата, значителният художник от всички времена е имал амбицията да преодолее обикновената действителност и от нейните елементи и въздействия да създаде една нова реалност, подчинена на свои закони.

Да създаде един свой свят толкова по-убедителен и ценен, колкото творческият елемент у него е по-могъщ.

Да изключим творческото въображение в изкуството — композиционното начало у него — да твърдим, че само съществуващият непременно в природата сюжет може да бъде материал на живописца, това значи да отречем цялото изкуство на миналото и настоящето: религиозното изкуство, историческата живопис, живописца на Изток, композиционният пейзаж на старите и съвременни художници, илюстрацията — да отречем Рьорих, Врубеля, Броклина, Миле, Маре, Греко, Коро, Гоя, Сезан, Гоген, всички големи художници до днес. Бедните, те не са знаели за нашите доморасли ценители!

Дори импресионистите „пред лицето на природата“ малко са се интересували дали полуграмотните в изкуството ще имат радостта да „познаят“ мястото, което рисуват. Съвременният художник винаги под пейзажната си композиция поставя обикновения си надпис: пейзаж. Това не е случайно — то определя художествения му мироглед към натурния материал. И ако добри художници у нас и у чужбина, при все това, свързват картините си, пейзажите си с определено място, то е за успокоение на ценители на средния уреден.

Но изглежда, че те не ценят компромиса, който се прави за тях и непременно искат да уверят и другите, че от Горубляне по-далеко няма.

Господа, никой не ви бие по главата да изнасяте на публичен показ невежеството си — мълчете. И бъдете уверени, че българското общество добре ще ви благодари.

В. „Слово“, 1931

УТРЕШНОТО ИЗКУСТВО

Никога почти в миналото общественият живот, социалните и икономическите проблеми — животът на масите, на улицата не са имали такова решаващо влияние върху насоките в изкуството, както днес.

Не е нужно да се доказва спокойната приемственост и величавост на древното изкуство, на изкуството през първите столетия на християнството, през Средните векове до края почти на деветнайсетото столетие. През дългия низ от векове човечеството е изживяло много промени — полити-

чески, икономически, религиозни, но изкуството като пълноводна река е текло — без капризи, изживяващо бавно събитията, в някаква своя автономна атмосфера, подчиняващо ги сякаш на свой исконен мироглед. И онези прояви в изкуството на миналото, които днес ни изглеждат като дързост, като бунт или реформа, са само един етап на логическо развитие. Етап, бавно подготвян не само от съвкупността на обществените условия, но и от традициите на един художествен мироглед. Нужно ли е да се сочат епохите, когато въпреки социалната разновидност и племенност на европейските земи, европейското изкуство в основата си е следвало едни и същи канони — единен в същността си мироглед — вън от племенната талантливост и особеностите? Този единен мироглед в изкуството, уязвен още преди войната, рухна след голямата война. На негово място се явиха множество светоразбирания — яви се дързостта на новото време, дързостта на новия творец, който не само се отрече от миналото, но поиска да го унищожи, да го изгори, за да се отърве от неговото иго. Старият художествен мироглед беше заменен с бунт, революция — но не с ново единно знаме. Социалните промени, настъпили в Европа след войната, коренното пречупване на личната и обществена психика у съвременника са налице, — но те не доведоха нито до единен социален мироглед, нито до еднакво художествено мировъзрение. Остава само разрушението и творческата треска — на мястото на разрушеното да се издигне една нова постройка.

Изкуството в миналото доизграждаше. Съвременното изкуство руши и мъкне материал за бъдещия небостъргач. Ще бъде ли ценен тоя материал за едно бъдещо строителство, ще можем ли да скъсаме свършено с онова художествено богатство, което човешкият гений е натрупал, лъжа и самохвалство ли е смелостта и делото на днешния творец — или истина на съвременността, ето въпроси, които измъчват не само обикновения културен съвременник, но преди всичко участниците в съвременното художествено строителство. Какво ще бъде утрешното изкуство? Талантливо или мало кръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчена песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улицата, на площадите?

В едно революционно, неустановено време като нашето, на всички тия въпроси едва ли бихме могли да дадем поло-

жителен отговор, въпреки че фанатичната категоричност е най-убедителният аргумент на всички художествени проповеди на днешния ден. Тая категоричност иде от революционния патос, от яростното противопоставяне на мирогледа, от опиянението, че пръстенът на миналото е стршен и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“.

Внушенията от това опиянение ние тук в България не можем да изпитаме: трябва да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора, които повишено живеят с ритъма на новото художествено строителство, за да разберем тяхната истина — и патоса на тая истина.

Ако тая творческа правда, дори в своето бунтарство, беше единна както в миналото, все пак с голяма положителност бихме могли да доловим нишките на изкуството на утрешния ден. Но нейната относителност се усилва от множеството нейни лица, защитавани еднакво фанатично от поклонниците на различните школи и направления.

В това многоличие как да отгадаем елементите и насоките на утрешното изкуство? — По проповедите за класово изкуство ли? По общите общественно-социални стремежи на съвременното човечество? Или по вехите, които поставят големите творци на нашето време? Всички тия фактори са доста несигурни опори за съвременника, въпреки че техните влияния обуславят утрешното творчество. Безпомощността пред произволното многообразие на съвременното изкуство още повече се усилва от социалната неизясненост към него: разбиранията и вкусът на разгаления европейски меценат-буржоа се кръстосват с художествените схващания на човека от барикадите; авангардното революционно изкуство намира най-осезателна подкрепа у съвременния капитализъм в същото време, когато поддръжниците на колективното творчество, на изкуството за широките маси сочат като свои и досега най-ярките представители на художествения индивидуализъм. Пикасо, Брак, Ерих Хекел, Шагал, Барлах и др. — това наистина са революционни знамена, но художници на новите маси едва ли могат да бъдат. Тяхното творчество е твърде лично, нихилистично, отвлечено, за да бъде масово понятно и достъпно.

При тия усложнени и неуяснени още отношения на социалната мисъл към съвременното авангардно изкуство и на съвременното изкуство към изменените обществени форми и психика след войната, мъчно е да се намерят опорни предпоставки за едно вероятно заключение. Едно е неоспоримо:

днешното изкуство е верен израз на времето си. И онова, което по същност го различава от изкуството на миналото, то е неговата етична основа и динамизъм. Безспорно, една подсъзнателна закономерност лежи в основата на всички негови разнообразни прояви, като психична утайка на времето — но не е тя, която определя неговата същина и значение.

Почти през всички епохи на миналото, изкуството е имало естетическа проблема, като основа: независимо от своя сюжетен материал, от социалните увлечения на времето, отразени в него, то е било вярно на максимата — красота. Имало е време, когато тая максима е определяла дори сюжетите, които могат да бъдат „достойни“ за третиране от уважавания себе си художник. Ерес е било нанасянето на платното на един уличен сюжет или обикновен делничен материал. Но дори и в тях художникът се е старал да внесе „изкуство“, идеализация. Търсенето на „красивата“ форма, според разбиранията на времето, е било първоцел. Това красиво благоприличие е трябвало да спазва и самата техника.

Да мислим, че днес е ликвидирано с парадния естетизъм в изкуството, значи да избързае половин век — цели поколения художници още ще крепят вкуса на публиката, възпитана от миналото. Тя още не е изживяла изкуството на деветнайсетия век, не се е примирила дори с движението на импресионистите и, въпреки че малко е смутена от вихрушките в днешните изложбени салони, предпочита да се успокоява с „вицове“ за сметка на новото и да остави, като всякога, годините да коригират нейните вкусове и предпочитания. Но тя не е съвременността — тя е само неизбежната историческа опашка на всяка епоха, която доживява в друга.

Съвременното художествено строителство и авангардната публика скъса с естетизма. Въпреки неизбежният формализъм, който съпътствува съвременното изкуство, то утвърди етичното начало като съществен белег на новото художествено мирозрение: неспъвано от изобразителните максими на „изящните“ изкуства, то стана ритъм на днешния ден — синтетичен израз на разрушителния неспокоен дух на съвременността; потърси суровата първична монументалност на формите, излезе на улицата като агитатор, въпреки традиционното благоприличие, разруши материята, за да потърси трайната конструктивност в нейните форми — първичните закони на всяко строителство. Стана мисъл, знак, протест, знаме в устрема си да разруши преградите на мина-

лото, да изясни себе си и времето си. В тоя жертвен екстаз то неизбежно дойде в някои свои прояви до жеста на смешния рицар, но сляп е съвременникът, който не вижда в тях страшния трагизъм на времето си.

Пътят на тоя трагизъм бележат и люшканията на големите творци на съвременността — ние сме свидетели на луди устреми напред и странни възвръщания към рутината, и пак наново трескаво издигане в проблемите на съвременността. Едва ли бихме могли да наречем това безверие — по-скоро непоколебима вяра, която търси своя бог.

По опасни завои се търсят насоките на утрешното изкуство и мнозина талантили хуожници ще изгорят по пътя на това търсене, несъогнали да преодолеят проповедника, агитатора у себе си, но оставили безспорно ценно градиво и подказвания за утрешния ден.

За да можем поне отчасти да набележим утрешните проблеми на съвременното изкуство, трябва да спрем при изкуството на страните, които дават физиономия на настоящото творчество. Въпреки неговата съзнателна и общественно-подсъзнателна интернационалност след войната, в различните страни то има една племенна окраска, която не можем да пренебрегнем и която съвсем не е без значение при установяването на един бъдещ художествен мироглед. Освен това, имаме изкуството на една Русия, която се развива под дисциплинатата на една нова социална форма, на един нов обществен мироглед, който се мъчи да наложи категорични норми и на художествения мироглед.

При това положение е наистина трудно да се установят утрешните пътища на изкуството изобщо, но явни са общите положения — обществени и етико-философски, които закономерно обличават днешните и утрешните усилия на художника от всички страни.

Освен това, днешното авангардно изкуство във всички страни — във ст племенните си различия — носи типичните следи на едно „лагерно“ изкуство. То представя един боен лагер, дето още не са стихнали виковете „на нож“ — и дето още заглъхват нечути предупрежденията да се заменят атаките с мирен, по-плодоносен труд. Такова едно изкуство по същината си е вече изкуство на утрешния ден — утре преди всичко ще се бори за утвърждение на днешните си завоевания. И ако трябва елементарно, направо да се отговори на въпроса — какво ще бъде утрешното изкуство, то може без колебание да се каже: такова, каквото е днес — бойно, лагерно, с чисто „военни грижи“ да се дисциплинира, подреди и углъ-

би завоюваното. Днешното изкуство не е изживяло още своята „военна революция“, въпреки че понякога се излъгва да си поставя мирновременни задачи. То има още десетки години да се бори, не само за избистряне и утвърдяване на своя художествен мироглед, но и за възпитаването на едно ново поколение, което да му даде масовата си подкрепа.

Париж — огромното сърце, което и досега подхранва с млада революционна кръв изкуството по всички културни земни широти — е сам още на бойна нога. Той революционизира изкуството само за себе си, без да му отрежда определени социални задачи, без да му налага ограничения, които да парализират неговата вътрешна свобода и духовна независимост. Той не казва, че изкуството е безполезно, но не му туря ярем, за да докаже, че е полезно.

Ето тук се ражда революционното изкуство, което, ако днес импулсира изкуството на Съветска Русия, утре ще бъде в конфликт с него. И тогава въпросът за утрешното изкуство ще добие нова постановка: буржоазно или пролетарско изкуство? Индивидуално или колективно? За независимия съвременен творец тъй поставеният въпрос не довежда до същността на проблемата за бъдещите насоки в изкуството. За него е ясна предпоставката, че изкуството не може да не бъде ярък изразител на съмненията, борбата, на общественния мироглед на епохата си, но ясно е също, че като свободен израз на творческата воля, то не може да се ръководи от една политическа програма, която в никой случай не може да обгърне и да постави прегради ни на художественото мировозрение, ни на личната одареност, ни на прозренията на големия творец, който винаги надхвърля времето си. И ако новият социален бит на Русия издигне големи художници, те сигурно ще координират програмните канони, наложени от тясно партийни схващания, които по пътя на едно ново строителство, искат да подчинят всички обществени и лични сили на единна творческа дисциплина.

Във всеки случай утре сигурно (още днес рязко се очертават тенденциите им) ще бъдем изправени пред два художествени мирогледа, отричащи се един друг — въпреки тяхната съвременност, въпреки че в основите си имат общи културно-исторически и етични опори. И които, въпреки взаимното си отрицание, практически — в технически средства, в творческо преображение на материята, в тематиката си дори — взаимно ще се ограбват, изясняват и коригират — Русия и Европа. Франция ще запази своя независим авангарден ентусиазъм. Германия ще се колебае между

Русия и Франция, налагайки своя племенен дисциплиниран абстрактен дух на изкуството си — и търсенето там и във Франция на една нова реалност, една нова „вещественост“ у нещата, ще намери един по-спокоен и духовен израз. По същия път, при друга тематика и схващане задачите на изкуството, ще мине неизбежно и руското изкуство. Ще премине кипещт на формални търсения, отстояване на позиции и теоретични принципи — много въпроси, наглед свързани с непоколебими догматични положения, ще намерят естествено, безболезнено разрешение — и там изкуството ще утвърди духовното си начало. Етичната основа, на която е сложено изобщо днешното изкуство, явната тенденция на човечност у него — неминуемо водят към одухотворяването му.

Тъкмо това му липсва днес. У него има мисъл, философия, култура, протест, по-малко радост. То не е виновно, разбира се, за това — инак не би било чувствителен указател на нашето безвремие. Малко духовност има в работите и на най-добрите представители на днешното творчество. Оттук и липсата на трайност, сила и дълбочина у него. То като че е младежки гениални студии за една творба на утрешния ден.

Дори малко социалност и човештина има в него, въпреки усилените проповеди да служи на новия живот. Социалните теми в него стават вик, удар, показ, издевателство — само удобен материал за укор, за протест и гневно човъркане на човешките болки.

Нему не достига любов и човештина в третирането на човешкото страдание и мизерия.

Утрешното изкуство не може да не почувствува тая гибелна празнота. То ще потърси и онези трайни ценности, които го правят безсмъртно — източник на творческа радост и духовен подем.

Сп. „Златорог“, 1931

ЗА ПЕЙЗАЖА

Почти общо е убеждението у зрителя, дори и у някои художници, че пейзажът е една по-лека живописна форма. Портретната и фигурната живопис той туря един ранг по-горе — не само за това, че тя борави с една действителност, която органически, жизнено му е по-близка и която го интригува

с чисто изобразителни или повествователни задачи, но и защото той традиционно е убеден, че за тая живопис е нужно по-голямо дарование и повече майсторство.

Тоя художествен предразсъдък, може би подсъзнателно, е объркал мнозина художници пейзажисти да поставят на пейзажната живопис автономни творчески задачи и да я доведат до онази дълбочина, внушение и монументалност, които самият материал на пейзажната живопис налага.

Човешката маска наистина е един интересен, благодарен и неизчерпаем обект за творческо изобразяване. Тя е близка на художника не само по място. В училище той се е учил над нея. Като форма, той я познава най-добре. Освен това, като един самостоятелен, завършен свят, тя винаги е била загадка за творческата мисъл: променлива в своето единство, непостижима в своята исконна повтаряемост и многообразие. И не е чудно, че през всички времена човешката маска е хипнотизирала художниците и те са водели борба за овладяването ѝ, за намирането на онова мистично равновесие между дух и материя, което излъчва тая жива форма. Но не по-малка загадка, многообразие и сложност представя за човека видимата природа. Ние сме се отдалечили съзнателно от нея: престанали сме да чувствуваме нейните сили, нейните чудеса, нейната закономерност, нейното космично величие и скрит живот. По едни или по други пътища нас са ни научили да я виждаме външно — като „красив изглед“, като курioзни форми, като „естетическо“ блюдо. И художникът-пейзажист в повечето случаи се мъчи да удовлетвори един такъв „художествен“ миоглед и остава сляп пред тайните на земята. Чудно ли е тогава, че между натрупаното художествено богатство в музеи и галерии можем да посочим малко трайни, вдъхновени пейзажи, твърде малко истински образи на многоликата земя? Повечето от тях приличат на онова множество посредствени портрети, зад външното майсторство на които лежи студ, празнота, обикновена външна изобразителност и нито следа от онази индивидуална енергия, която е оживявала тая форма. Колцина са художниците-пейзажисти, които са идвали до откритието, че по-трудно е да се чете зад лицето на земята, отколкото зад човешкото лице?

Маската на земята представя по-голяма и сложна мистерия от тая на човека: трябва да имаме очите на бог или на дивак, за да се доближим до тайните сили, които менят нейните черти и управляват нейния живот. Тъкмо това приближение до силите на природата правят платната на големите пей-

зажисти трайни. И единствено пред тях ние чувствуваме магията на пейзажната живопис, силата на дарът да се живее със земята.

Тя има своя психика, свой вътрешен живот, обусловен не само от различните времена на деня и нощта, но и от закономерността на онези сили, които я правят неделима част от космоса. Чудесата на вселената са включени в нея — и в най-малката нейна творческа проява: в обагрянето и цъфването на цвета, в разпукването на пъпките, в търсенето път на бликналия извор, в играта на пясъчните пустини, в своята хилядовековна бавна променчивост. Тя, много малката, крие всичките загадки на Млечния път, който виси над нас. Невъзможно е да разгадаем и обгърнем в пълнота нейния живот — но тъкмо под знака на тия предпоставки трябва да се приближи към ней художникът, който иска поне частица от нейната тайна да включи в своята картина.

Но колцина виждат дори всекидневните промени на земята? Те не се обуславят само от начина на падането на сенките, от слънчевите петна, от влагата, от мъглата, от облаците, които прекосват небето — това са само външните причини, които менят нейния вътрешен живот, състоянието на нещата, които като човешката маска отразяват по един непонятен за нас път външните влияния и добиват нов облик, ново състояние.

Всеки познава онова сложно въздействие, получено от една вековна гора: възторг, напрегнатост, страх, подавеност, безпомощност, смесени с една първична екзалтираност. Много ли пъти това състояние (макар и приблизително) се събужда у нас пред платното, на което е живописана една подобна гора? Значи нещо важно — ако не същественото — е пропуснато, за да имаме същото въздействие. Картината може да бъде „майсторски“ нарисувана, може да е „по-красива“ от действителността, но всичко това е външно — голямата, истинска красота, която излъчва земята, са станали украса, картинка.

Ето, спускат се ниски тъмни облаци и дърветата сякаш се свиват в себе си — и същата тая гора приема друг вид: листата почерняват, лишеите по попуканите кори сякаш настръхват и тревога пропълзва между изправените стволове. Това ново състояние на гората не може да се обясни само с липсата на светлина. Защото художникът, изхождайки само от това, ще ни даде само една потъмняла гора, една пониска живописна гама — но въздействието от нея няма да бъде първично почувствуваното.

Напролет тръпки пропълзват по земята, някакви скрити сили бродят по нея и в нея. Пукат се пъпките, билки и треви надигат пръстта, милиони малки светове по нея започват един нов кръговрат — дори човешкото жилище, израснало на нея, добива друг вид. Земята сменя своята маска. Пейзажистите обичат тона на пролетната земя — тия нежни преливи на охрово и зелено, наситени с влага, пресноста — и това пречистено звънящо небе, което се изрязва зад нея. Но простите хорица, хората близки на земята, на които твърде погрешно отричаме чувството към красота и магията на природата и смятаме, че нейното въздействие над тях се определя преди всичко от едно утилитарно отношение към нея, виждат и нещо друго: земята се оплодява, земята ражда, земята преживява едно материнство, една творческа радост. Тсва мени не само външната ѝ физиономия, но и нейното състояние. Никога онези скрити сили, които поддържат нейния сложен многообразен живот, не се чувствуват тъй ярко, като напролет. Техните токове дават и на самия човек друго самочувствие и тъкмо тогава той напълно чувствува връзките си с тях и тяхното влияние над него.

И ако пред един пролетен пейзаж-картина човек не почувствува онази творческа напрегнатост, която излъчва земята, втурването към нов живот, творческия ритъм, който бие като радостен там-там по лъки, гори, сипен и върхове и гърми в руслата на реки и речици — значи съществено то се е разляло между пръстите на художника и е оставило външното — може и угледно красивичко, но съвсем далеч от суровата първично-радостна песен на природата.

А природата има и по-преходни състояния, за виждането на които също трябва не само око, но и дух, и първичко чувство. Утрините имат свои часове, които съвсем не приличат на следобедните, нито на вечерните. Из своята физиономична установеност нещата приличат на хиляди човешки лица; същевременно те отразяват гамата на хиляди състояния. И онзи, който търси тяхното многообразно лице, трябва да се приближи до първичните закони, които преобразяват това лице.

Между художниците-импресионисти ние имаме характерни примери за търсенето на многоличieto у нещата в зависимост от часовете през деня (един и същи сюжет — видян сутрин, през деня и вечер). И въпреки, че у тия опити взема връх външното, те са искрени творчески усилия за приближение до променчивите състояния на предметите, макар и по една посока.

Тъй като търсенията и достиженията на импресионистите са тясно свързани с развитието на пейзажа, техните борби за образно овладяване на природата биха ни твърде много поучили. Импресионистичният пейзаж-фрагмент, увлечен от играта на багрите, от играта на светлините, твърде много спомогна да се изгуби цялостното голямо чувство към земята, което в същност определя общия тон на един пейзаж. За романтиците (които работеха в ателие) пейзажът беше едно продължително „лирическо“ състояние — за импресионистите той стана „впечатление“. Това „впечатление“ трябва да бъде получено от натурата. И природата става мастерска за импресионистите. И получи се нещо много странно: художникът-импресионист се приближи към природата, влезе сред природата, а тя със своята сурова монументалност, със своята вътрешна жизненост и властно въздействие избяга от картините му. Защото тя не е „впечатление“, защото тя не се изчерпва с очите, защото тя не е само вариации на слънчева енергия: не се постига само по емпиричен, хроматичен път, както възвестиха първите импресионисти.

При всичката си догматичност и условност, романтиците бяха на по-прав път: те чувстваха земята като цяло, природата — като проява на вътрешни творчески сили. Разбира се, това съвсем не изключва огромната заслуга на импресионистичното движение към живописата изобщо и в частност към пейзажната. Нещата имат различни страни: импресионистите счупиха прозорците на ателието и откриха хроматичната пищност на земното одеяние, утвърдиха и посочиха света в багри и светлина. И в своето увлечение те само ускориха реакцията: да се надникне и зад одеянието, да се възстанови пейзажната монументалност, композиционният пейзаж като най-характерен и пълен израз на една синтетична живопис, която не се задоволява само с външната форма, колкото и да е примамлива в своята багрова и светлинна игра.

„Лекомислените“ деца на Париж, опиянени от слънцето, от кратките си сближавания с природата, забравиха, че зад зрителното има нещо друго, и ето идва предупреждението на Сезан: Към суровата монументалност на земята, към жизнената брутална сила на формата! Анализът, фрагментът, убиват внушението на цялото. Трайната красота на свега не е във външното само, трябва да се потърси и вечно реалното във видимото — по възможност да се съблекат нещата от случайното, да се намери тяхната първична душа. Да се въз-

станови пейзажът-композиция, не заради значимостта дори на композицията, а защото тя е най-пълен израз на онова трайно внушение, което иде от природата. И предупреждението извърши своята работа — излишно е (без илюстративен материал) да се поменават имена на французи и немски художници, които след Сезана утвърдиха монументалния пейзаж, от който лъха земна сила и творческа дълбочина. Странно наистина, че редом с някои художници на далечното минало, тия съвременници, които са по-скоро деца на града, най-добре са почувствували първичното у природата, какви са задачите на пейзажа и на що се крепи неговата художествена трайност.

*

След всичко казано дотук, явно е, какво трябва да търсим у пейзажа, който не иска само да бъде угодлива украса, а истински творчески контакт между природа и художник. И по този път и при тия предпоставки, трябва да се намерят отраженията и превъплъщенията на нашата природа в творбите на художниците ни пейзажисти.

Малката ни земя представя истинско богатство за художника, който умее да вижда и умее да чувства ударите на онова огромно сърце, което движи и уравновесява силите на природата — който умее да проникне в творческата динамика на тоя привидно спокоен свят и знае тайната да превръща суровата земя в песен.

Малко са страните, които на такова малко пространство дават такова разнообразие на земни форми и толкова неповторими съчетания на тия форми: планински масиви с чудати гърбове, върхове с корони от лед и сняг, сипеи покрити с ръжда, пропасти, бумтящи водопади; гори, които се спускат по планинските скатове и се пръскат по равнините като разбито войнство; тилилейски гори, в които живеят хилядолетни брадати лишей и влага; ущелия, стегнати с гигантски каменни пояси; реки, които лакомо гълтат небето и зелената на дърветата; пламнали макови лъки, които тръбят за чудото на земята; зелено море от ниви, което благославя труда на човека...

В литературата ни има един опит да се обгърне и даде едно цялостно въздействие от епичната красота и мистерия на нашата природа — във „Великата Рилска пустиня“ на Вазов. Но в живописата ни търсенето на това въздействие върви по други пътища. Не само защото други са средствата на живописата, но и защото малцина наши художници са се при-

ближили до онова схващане в пейзажното творчество, което с живописни средства се домогва да синтезира онзи сбор от въздействия, които обхващат зрителя пред един изглед. Нашата пейзажна живопис е почти още етюдна. Малкото изключения не нарушават общите нейни стремежи. Тя търси късове природа и нещастието не е там, че се задоволява с етюдният фрагмент, но в това, че увлечена във формална изобразителност, не успява, не може да предаде на етюда основния тон, жизнената същност на цялото, откъдето е взет етюда. Тъй: за няколко души наши пейзажисти Рила е почти единствен сюжетен източник. Явно е, че тия художници са заплени от нейното живописно богатство, че те живеят по своему с живота на тая „пустиня“, че те я обичат. Но тя крие от тях своите тайни, своята същност — за тях остава непроницаемо истинското лице на суровата властница. И в техните работи тя става опитомено зверче, което са разкрасили, като са му вързали розова панделка. Могъщата планина става картинка, картичка, нищо. Ако обикновеният зритель, прекарал само няколко часа в Рила, чувства лъжата в подобно „творчество“, това би трябвало да смутити тия търсачи на сюжети. Рила със своите могъщи плещи, Рила със своите сурови каменни масиви, Рила със своята храмова колонада, пропита със зелена влага и тревожна тишина, Рила със своите пустинно самотни езера, прилични на загаснали кратери, запълнени с парчета небе — нима тя може да изглежда тъй смешно пригладена, тъй сладко феерична и натруфена, каквато ни я дават тия нейни поклонници. Както в Западните покрайнини, тъй също в Северна България и Тракия срещаме характерния пейзаж: ниски хълмове, прорязани от ниви, самотни дървета, пръснати по синурите на самите ниви. Наистина, оскъдна природа — тук няма грандиозността на рилския изглед, нито балканския, нито интригуващото съчетание между архитектура и природа. Какво ли би могло да се изтръгне от тоя „беден“ откъм форми и багри материал? И действително, когато свястно не са дали малцината художници, когато случайно са се опитвали да живописат тия „неинтересни“, „безсюжетни“ парчета земя. А те са тъй характерно физиономични и напролет, и през лятото, и наесен — особено през есента, когато изгорялото жълто на пожънатите ниви се попъстри с пояси разорана земя, с багри на печена глина. И само истинското чувство към живота на земята може да открие и покаже тяхната сурова, проста красота, тяхната вътрешна сила и живописно богатство.

Художествената условност е нещо начално във всички изкуства. Но тя трябва да почива непременно на една реалност. Инак тя става съчинителство — и изкуството губи своето въздействие. У пейзажа тая условност също трябва да има реална основа: форма, багра и почувствувано състояние.

Сп. „Стара планина“, 1933

ВЛАСТТА НА ШАБЛОНА

Наистина, обещах г. главен редакторе, да пиша за „Култура и изкуство“, но в последния момент размислих: не ще ли е по-любопитно, по-полезно дори — да се поговори за патетичното въздействие на шаблона, например? Защото, въпреки че много често употребяваме тая думица на място и без място, ние не подозираме в същност огромната роля на шаблона, не само като спирачка на оригиналитета, но и като културен двигател, разсадник на обществено чувство и вкус — като дисциплинарен устав. Това признание звучи почти иронично, но уви, истината е: че живота на обикновения човек би бил страшно изпитание и безпътница без първичната слабост към шаблона.

В изкуството отношението към шаблона е почти определено и уяснено — поне като елемент при преценка на трайната художествена стойност на известно художествено произведение. Но в обикновения живот метаморфозите на шаблона добиват твърде често изненадваща цена — слабостта към шаблона става достойнство, добър тон.

За известен сорт изкуство шаблонът също е достойнство. Изкуството, което не иска да създава конфликти, изкуството, което има намерение да минава през всички врати, изкуството с прилични нрави — непременно трябва да търси покровителството на царя-шаблон. Инак то рискува да не му подадат ръка; и да не му се усмихват, ако вратовръзката му е накриво вързана или ако то се появи с мека яка там, дето трябва да ходи с твърда яка.

В изкуството случва се, че понякога шаблонът убива действително даровити творци, които твърде много държат на благосклонните кимания на публиката, но обикновено угодниците и поклонниците на шаблона са художници родени без собствено лице. Те са насъщен хляб: без тях животът е немислим, те са една неопределима нужда за задоволяване на първичната стадна склонност у средния човек към шаблона.

По такъв начин през всяка епоха се получава едно изкуство, вън от качествените таблици, предназначено за задоволяване на някакъв висш стремеж — да се проникне в тайните на творческата мистика например, — а на най-обикновения нагон към общоприетото, приличното, униформеното.

Това изкуство е оставило милиони образци, между които безспорно най-интересни са образците-документи на фанатична вяра към посредственото. Те са интересен материал не само за зависимостта между лсихиката на масите и посредствените творци. . . Но — това за други път.

Може би много по-голям обществен интерес представляват преобразованията на шаблона в обществения живот, дето — освежен — той става обичай, традиция, дисциплина.

Сякаш отговорният живот на средния гражданин почва с доброволното поданичество на шаблона. Своеволието и непокорството към тоя властник по-старите снисходително извиняват с невръстност — малко е още, дете е, ще порасне, ще се научи — с невъзпитаност, изобщо с нещо, което липсва на нормализирания човек. Онези, които „хора ще станат“, още навреме помислят за печалба, за задомяване: дом да свъртят, покъщина да наберат, челяд да отвъдят. Тъй си върви отдавна — и всичко има терк. Любовта си е любов, но тя не може без напитки менци, без откраднатата китка, без сватовници. На кума диван ще се стон, дар ще се дарува, сам той ще дарува — много още неща има, без които сватбата не е сватба и задомяването не е задомяване. Осветеният шаблон не търпи своеволия — той автоматично туря в ред нравствени и материални отношения, права и задължения. Създава битова дисциплина. А битовият шаблон добива мистиката на ритуал, тъкмо с многовековната повторимост на известно действие.

Всички хора не са умни, но и на обикновения човечец му трябват понякога умни приказки. Кога се събере с хора, когато е празнично настроен, той иска да се похвали не само с новия си калпак, но и с някои умни приказки, които са поразили въображението му. И човекът на земята, у когото не е изгубено чувството на собствен стил, ще намери удобен момент да подхвърли: е, от всяко дърво, свирка ако ставаше. . . , или — петима Петка не чакат. . . Има и такива, които съвсем изгубват собственото си лице, изгубени от мъдрите шаблони на пословиците. Все пак тук слабостта към готовата форма изпълнява една положителна роля, но у селския и градския полуинтелигент, който е изгубил чувство на собствен стил, склонността му към шаблон добива

друго преображение: в говора му упорито се вмъкват банални купешки, кривоизучени фрази, които той счита за връх на своята култура и интелигентност. И те бързо намират пласмент в тая полуграмотна среда — както и креватите „табло“ — непременно с „Шилъонския затвор“.

Такъв е редът, такава е властта на шаблона: може никога да не си спал на креват, но след като имаш малко „сермия“, след като си поръчал „венчален пръстен“, трябва да потърсиш бюфет, креват с „Шилъонския затвор“, шест виенски стола и добре е да си помечтае човек за „мека мебел“. Нали тъй правят всички: и Петковия Драган и Желязковата Ирина и Пенчо и Стайко. Стоичкини имат дори голямо огледало с рисуван букет на долното ляво кюше и „Отело и Дездемона“. Но всичко не може изведнъж. И това ще стане след година-две.

Но палто като г-жа У и г-ца Z трябва да се купи непременно. Не е скъпо. При това г-жа У и г-ца Z са хора от техния кръг — и всички те бързат да се подчинят на един и същ шаблон. Наистина г-жа У още няма „модела“ на онази кокетна плетена възглавница, която вече петнадесет нейни познати имат, нито „моделите“ на калпака за чайник и на онази малка червена етажерка, но тя пък има, като г-жа З., г-ца Токова, г. Семов и Щъркови, тетевенски мебели и малък „български кът“ и той е по-хубав от тоя на Пешеви и Драгови, Петкови и пр.

Тяхната „вакарелка“ още няма зелена плетена блуза и кафява блуза, но вчера две приятелки я водиха да й покажат от де да си поръча. О, пред очарованието на шаблона всички са равни — господарката и слугинят. Г-жа Зелникова има великолепно „гостна“ с плътно спуснати плюшени (както се полага) пердета, макар че никой не е виждал гостенин у тях. Но нали всички имат гостни, иначе е неприлично и човек не е спокоен за себе си — сякаш че си извън хората. Без гостна! — сигурно отвратително самочувствие има човек. Според културния ръст на средата шаблонът добива различни възплъщения — без да измени своята същност. И току изведнъж той получава положителна обществена стойност. От разпространител на безвкусие и просташина, шаблонът става ревностен пазител на вкус и добър тон. И тогава идва комичното: търговецът Бахаров, м-м Х. и г-н Ф. внасят в къщите си със самодоволство и гордост дори картини от наистина интересния и талантлив художник N и модерна мебелировка — цяла простота и благородство. Защото те никому не правят напук — а защото сега всички харес-

ват картините на художника N, а подобни мебелировки от арх. P. има във всички техни добри познати. А м-м П. сие веднага от стените любимите си акварели, купени по 20 лв. от случайни амбулантни художници, след следния разговор на един чай:

— Представете си какво нахалство. Изнудвачи. Снощи пристигат в къщи двама младежи, уж художници. Просто насила искат да купя бездарните им картини. Ама какво нахалство! От 250 лв. слязоха на 5 лв. Не си отиват. Ако не беше дошъл мъжът ти, не знаех как да се разправа с тях. Мадам П. кой знае защо леко се изчерви и каза:

— Наистина нахалство, и у нас идваха преди месец. От съжаление купих нещо и го дадох на слугинята.

Все пак, все пак, не можеш да отиваш срещу шаблона на своя кръг, дори и когато случайно той разваля твоя лош вкус. Чух веднъж, при визита на имен ден, мъж и жена, поинтелигентни хорица, с каква сладост и удоволствие одумваха дългото си стоене: ех, ний направихме „арменска визита“. Повториха го няколко пъти. Явно беше пак това клише, сигурно недавна чуто, беше ги очаровало. А друго малко добродушно човече три пъти почна да разказва как си е купил гърненца за сол, пипер, ориз и пр. Тия гърненца едва ли са били тъй необходими на добрия човечец, но „къща без това може ли?“ — още повече че всичките му комшини имали вече такива с „много красиви“ надписи.

Твърде сложно нещо е психологията на масата и пътищата, по които става нейното културно растене, нейното узряване за един по-одухотворен и разнообразен живот — и все пак при едно по-спокойно и дълбоко вглеждане в нейните вкусове, предпочитания, битови прояви, в най-широкия смисъл, виждаме, че доста елементарни са в първошаблона си пружините, които я движат и оформят.

И разбрали тяхната елементарност, за нас стана ясно парадоксалното: как една отрицателна посредствена черта у човека се явява един от най-могъщите двигатели за растежа на човечеството.

Шаблонът става възпитателна система и нашите деца без психична съпротива приемат формули, насоки, указания, които сякаш откак свят светува съществуват. Шаблонът става метод: метод на работа, метод на мислене, метод на отричане. . . И все нови и нови преображения получава той в обществения и частния живот, без да мени своята същност на среден нагон — било като култ, било като мода, било като обществен ритъм. . .

И тъй, както в пословиците (тия клишета за всички) първите умове на селото някога са синтезирали практичната философия и метафизика на селото — тъй и в днешното общество на оригиналния, голям ум тежи задължението да сменя властващия, текущия шаблон с нов. Да мести напред човечеството, използвайки най-досадния му инстинкт.

Тъй властта на шаблона наистина става една благодат за човечеството. Без него мнозина не биха знаели каква шапка да си купят, не биха знаели за какво са годни изобщо. И биха се сбъркали при тъй разнообразните случаи в живота, ако им липсваше наричаникът на шаблона.

Може да не разбираш нищо от театър и изложби, но след като си купил и уредил почти луксозен апартамент, след като имаш дори радио и ти е топло и охолно, не можеш да не отидеш поне на две седмици еднъж в театър: на хора от твоя ранг тъй се полага, още повече че всички твои познати ходят. Това е устав. И току видиш почти на шега се добива музикална и театрална култура.

И тъй, г-н редакторе, аз мисля, че сега и вие ще се съгласите, че това е една интересна тема — поне толкова, колкото „култура и изкуство“. И че за нея се иска толкова култура да се разбере, колкото е нужна за да се разбере и изкуството. Една тема всъщност много сложна — и извънредно проста в същото време в предпоставките си.

Но аз тежки изследвания, както виждате, не правя. Само подсказвам, показвам, съпоставям, въвеждам в една любопитна атмосфера и се радвам на парадокса, че шаблонът наистина се явява един положителен творчески елемент, често пъти по-силен от голямата творческа воля.

Сп. „Златорог“, 1935

ИЗКУСТВОТО НЕ Е ФОРМУЛА

Най-характерното в съвременното изкуство е безспорно ожесточената борба за мироглед. Додето тая борба действително е израз на художествени убеждения, зачитащи в същото време свободата на мисъл и творчество, тя остава един положителен лост за развитие и напредък. Но когато се превърне в борба за формули, тя изсушава творческата мисъл, спъва нормалното развитие на изкуството, смущава по-слабите дарования и дезорганизира вкуса на съвременната публика.

Не бих искал настоящата статия да бъде изяснение на съвсем отвлечена теза, затова ще започна от конкретни прояви в художествения ни живот. През изтеклата година мнозина писаха по повод на тая или оная художествена изложба, за нашето изкуство и за работата на отделни художници. Радостта е, че повечето от тези, които писаха действително живеят с успехите и неуспехите на изкуството ни и в бележките си се мъчат да изхвърлят от един изяснен или полуизяснен мироглед. Мирогледът дава система на работата. Мирогледът осмисля творчеството, дава дълбочина на изкуството. Но той се обуславя от множество малки и големи предпоставки и най-важното от духовния живот на твореца. Като така, общият съвременен художествен мироглед приема във всеки отделен творец индивидуален облик и тъкмо в това е неговата ценност като основа на творческо строителство.

Някои наши художници в бележките си за изложби и художници търсиха себе си и своето. Изхождайки от някаква несъществуваща художествена догматика, правеха преценките и напътствията си. Догматиката е смърт за изкуството. Изкуството не е формула — нито сюжетът, нито начинът на живописването, нито яркостта или нежността на багрите определят неговата цена. Нито пък термините „романтично“, „символично“, „предметно“ или „натуралистично“ дават или отнемат неговата трайност. Слава богу, че то е разнообразно и по дух, и по техника, и по сюжет — както е многолика човешката, „специално творческата душа“. В изкуството няма шкаф с готови формули — формулата ни прави слепи за много неща, най-вече за разнообразните превъплъщения на творческото начало. Най-лесна и най-погрешна е преценката, почиваща на догма. Особено за нашето младо изкуство догмата е опасна. Престъпление е да налагаме на известен творец, безразлично дали е художник, писател или музикант, мироглед, който е чужд на неговата индивидуалност. Големата творческа индивидуалност е вече мироглед, който включва и последователността и противоречията на големия дух. Формулите например изместиха един наш ценен художник от неговото истинско русло, но той скоро, твърде скоро побърза да се върне при себе си, разбира се, снабден с повече опит. Формулите са нужни за по-слабите — посредствените дори достигат излъчващо съвършенство в техните рамки. И в нашия художествен живот има такива примери.

Всички тия истини са твърде стари, но изглежда, че трябва да се напомнят в периоди на увлечения.

Цената на индивидуалния мироглед може би бихме разбрали най-леко при сценичните, особено при музикалните изпълнения. Ако дори една партитура, сама по себе си формула, добива стотици преобразования при различните изпълнения, какво остава за онези изкуства — живопис, литература, музикални композиции, — които имат за обект една сурова материя, на която тепърва трябва да търсят художествена форма. В редицата симфонични концерти, дадени в Народния театър, последните месеци ние видяхме от какво значение е за музикалните изпълнения — които са едно възкресяване на една нотна формула — индивидуалността на един водач-диригент.

Ако формулите ръководеха творчеството, щяхме да бъдем смешно безсилни при преценката например на две сценични изпълнения на една и съща роля, основно различни по вътрешно и външно разбиране. Преди години в Петроград не рядко присъствах на среднощни сценични опити — обикновено те оставаха след привършване на вечерните театрални спектакли — дето един и същ драматичен откъслек биваше представен при две най-различни режисировки. Ето пред тия трескави опити да се намери едно убедително „другояче“, тъй красноречиво потъмняваше измамният блясък на формулите.

Днес посредственият съвременен художник най-горешо защитава школи, течения, не твърдо, по вътрешно убеждение, а поради лично удобство: това го предпазва от лабиринта на художествените проблеми, скрива липсата му на индивидуалност и му дава възможност дори да измами зрителя с ловко заучени похвати. Големите съвременни художници десет пъти се отрекоха от себе си. Те не се побояха, верни преди всичко на гласа на художника, да отрекат случайните си увлечения, за да примирят себе си с изкуството си. От художника, който чувства преди всичко предмета, материята, от която е съставен той, не можем да искаме едно поетично или мистично преобразование на тая материя; нито от един индивидуалитет, склонен към мистика, да спира очи на сурово предметното, на текущата всекидневност, зад която той вижда нещо друго. Но дори и тия два типа художници имат стотици видоизменения.

Между съвременните художници чуваме като упрек забележката: „твърде импресионистично“. Нима импресионистичният подход е чужд за съвременника, нима романтизмът като духовен строеж е чужд на човека и художника на наше време? Големият въпрос за трайността на художествената

творба не се ли обуславя преди всичко от силата на таланта? И тъкмо — от специфичната художествена физиономия на твореца. Социалната, икономическата, научно-философската атмосфера на дадена епоха действително налагат един мироглед, схема на съвременника и специално на творческата личност; но тъкмо индивидуалното видоизменение на тоя мироглед-схема има цена при творчеството, тъкмо то ражда индивидуалната творба, разкрива нови пътища, създава разнообразие и движи изкуството напред, и задоволява първичния ни стремеж към новост и нов свят. Нали всъщност по убедителността на новия свят, който ни разкрива един артист, съдим за неговия ръст, за значителността на неговото творчество? А разкриването на тоя свят не се обуславя нито от технически, нито от мирогледни формули.

Х. е толкова различен от У. по сюжет и по технически похвати, и по виждане на живот и природа, но и двамата са големи художници. „Нана“ на Мане какво общо има със стенописите в Боянската църква, какви формули свързват Пикасо и Кокошка, Достоевски и Толстой или танците на японца Нимура с Ана Павловна? Не формули разкриват и доближават творческото ясновидство на творци от различни, но сходни епохи. Защищавайки пълната свобода на творчеството, хората на перото и четката през всички времена всъщност са се борили против формулите в изкуството. Нашата стандартизирана съвременност се опита да издигне знамето на догмата (особено в живописата) и какво стана: на една формула бидоха противопоставени стотици. И тая безсмислена борба за формули доказва най-убедително колко съвременният художник е ревнив към своята индивидуалност и свобода.

Пак повтарям: това е теза, която не иска доказване — тя предварително е уяснена в кръвта на истинския художник. Но увлеченията в нашето младо изкуство, неутвърдеността на обикновени основни положения заставят да се повтаря предупреждението: долу формулите!

В нашата живопис през последните години се прави една преоценка на възгледи, заслуги, творби и пр. В процеса на тази ликвидация с легенди и радостно възраждане, изкуството ни е изложено на нови опасности: една от най-опасните действително е увлечението от формули. Още по-опасна е преценката на тая продукция. Една преценка, не изхождаща от школа, течение, действително е трудна — тя има малко опори за формулно глаголстване, но предполага едно неповторимо проникновение в душата на отделния худож-

ник. Това отношение предотвратява и предубеждението към художествената творба.

Нашето изкуство има нужда колкото от категорично отрицателно отношение към посредствеността, толкова и от предвидително отношение към истинския талант. Да се препоръчат на младите ни талантливих хора не принципи, а формулни изисквания, които противоречат на основния им стремеж, е грешка, която може да им коства духовното им осакатяване за цял живот. Да търсим талантливия човек, да покажем ценното у него, но да го освободим от терора на натрапените формули и на личните предпочитания. Светът в униформа, изкуството в униформа би било най-голямата творческа трагедия.

Сп. „Златорог“, 1936

ИЗКУСТВОТО И УЛИЦАТА

Улицата. Изглежда, че по всички меридиани и през всички времена улицата е изпълнявала роли не по-малко значителни и патетични от пряката си задача на съобщително средство. От дядо Ноево време светът на улицата — един свят различен от тоя на мъдрата затворена къща — е примамявал столетната старица и двегодишното дете, просяка и господина с изгладения панталон, мъдростта и глупостта, махленската одумвачка и надменната кокона, която минава край портите с присвити устни.

О, тия нашенски порти и камъните за сядане край тях! Нима не са символи? Камъкът до портата е най-близката станция на едно нетърпеливо пътешествие за „чужбина“ — зад прага на омръзналото познато. А може би е прапращането на партерното кресло за една сцена без режисьор и бутафорични мастерски.

Улицата — възпитателен фактор. Улицата — ючбунарска кухня на обществено мнение. Улицата — пазар на идеи и на полуизгнили кюстендилски сливи. Улицата — сърце на хилядоглавата клюка. Улицата — революция. Как може тогава да бъде игнорирана като обществен фактор!

И все пак, ние имаме към нея едно отношение замърсено с предразсъдъци: проститутка. Както проститутката, тъй и улицата е търсена, желана и охулена същевременно.

Майката, която бърза да привърши къщната си работа, за да излезе и чуе какво приказва улицата, с наставническа

убеденост мъмри чедото си: умник, умница!
Предразсъдък, или здрав инстинкт: че не всичко желано и блестящо е чиста монета!?

Както и да е, ясно е, че дори и най-умните трябва да се справят с хипнозата, с безименните токове и безличния ентусиазъм на улицата.

Тя е нещо като велика сила — винаги въоръжена, винаги готова за вмешателство и никога не претендираща за последна дума, въпреки рахитичните си амбиции да ръководи света.

И тежко на онзи, който ѝ даде последната дума: тя одушва любимците и не три, а трийсет пъти се отрича в денонощието. Наемна войска.

И изкуството си има свои слабости: Венера няма нищо против, дори се радва, ако помирише нездравото благоухание на улицата и чуе шурмовото „осанна“ на уличната тъпна, макар че предпочита девет избрани момци, влюбени до смърт, да мълчат в краката ѝ!

Но винаги, когато изкуството е излизало на улицата, е било ограбвано, връщало се е със спукана глава и му е било нужно продължително лекуване, за да добие здрав и нормален вид.

По едни и други причини съвременното изкуство допуска вмешателството на улицата повече, отколкото позволяват десетте заповеди за прилично държане и стил. Може би, защото в наше време малко се строят храмове и хората шат не шат, се молят на улицата. Кой знае, но в насоките на съвременното изкуство наистина голям дял има улицата.

Съвременният творец, при героични изключения, самолъжещ се че е водач, върви по стъпките на булеварда, на хилните кинотеатрални салони — и за голяма своя изненада — по внушенията на ловките международни продавачи на картини и книги и на театрални антрепреньори, които в Париж, в Ню Йорк, Берлин или Лондон приличат един на друг.

Москва организирано, девизно изнесе изкуството на улицата. Тя съзнателно, мирогледно организира не само труда на писателя, художника, артиста, а и творческата съвест в услуга на улицата. В услуга на народа? — Не, на улицата.

Това е класически пример за бързо угаждане на улицата. Все пак мобилизация праволинейна, подчинена не само на едно доктринерство, но наложена от незапомнен духовен смут, разклатил до основи изобщо свободното творческо начало. Улицата стана полесражение: когато косата и вилата стават бойно оръжие, може и четката и перото да се под-

чинят на лириката на картеницата. Но от това не се гради мироглед, най-малко е наивно и обидно.

Москва беше по своему права да мобилизира труда на твореца в угода на улицата — тя изплаща опустошенията от това и навреме се помъчи да възстанови и утвърди самостоятелността на творческия труд. Но Европа продължава твърде лицемерно с тефтер в ръка да угажда на улицата. Издателствата търсят книгата-гвоздей — която във Франция ще претърпи сто издания, в Америка седемдесет, в Англия петдесет и, хваната под ръка от улицата, ще обиколи света. А парижките продавачи на картини си казват: О, на широката улица няма нужда да се угажда; картината не е книга, от книгата се пушат милиони, ние от картината трябва да търсим милиони. Дайте ни тясната уличка на преситените, дето спират последни модели моторни коли, притежателите на които искат по новому да бъдат погледеличкани по носа. И угаждането на тясната уличка стана опасно: даровити художници, в гонитба за злато и ловко организирана слава на стария и новия материк, менят по три пъти на годината кожата си, за да създават едно козметично изкуство, което пази бегът на прическата и капризите на салона за красота. Че то често пъти бива талантливо в своята изобретателност, гениално в своята дързост, не му пречи да бъде угодливо и нетрайно.

Улицата развежда от Холивуд до черна Африка и Гренландия звезди, жонгльори, ковбои, кучета-артисти, джуджета-артисти, лъжеглаватари на несъществуващи диви племена. Тя събира на екрана проститутката и мадоната, молитвата и криминалистиката, горилата с мис Америка, осъществява най-смелите мечти на милионите обитатели на мансардите и подземията. Защото така иска тя.

Улицата помита от сцените и подиумите авторите, които не са ѝ направили визита; на своите пъргави любимци туря маската на Аполон и е готова да се бие за копчетата от техния панталон.

Тя има мистериозни съобщителни средства да протърби от Капцат до Шпицберген едно име, една книга, един успех, който не ѝ разваля стомаха, а подобрява самочувствието ѝ. Улицата е епично героична при защита на своите права! И не мислете, че тя няма право.

Тя има пълно право да защитава своите вкусове, да обича, да се вълнува, да вижда и да се весели, както тя иска и разбира. Тя е текущият ден, който не мисли за безсмъртието, тя е истината, която животът не може да отмени: преди пет хи-

ляди години тя е носила корона и след петдесет хиляди години тронът ѝ на могъща владетелка никой не ще разклати. Тя достойно защитава своите права.

Но кой ще защити правото на изкуството, което през всички времена е вярвало в единия бог тогава, когато улицата с безразличието на палач и радостта на дете е обезглавявала своите богове?

Съвременността ще събуди ли съжалението за тези времена, когато изкуството е имало самостоятелно господарство и неговите храмове са били облицовани със скъпи редки метали, а не с евтин фабричен тапет?

Днес изкуството е васал на улицата. Улицата, като всяка владетелка е лакома за власт: горко на слабите.

Време е да отдадем божие тогу, кесаревото — кесарю. Голямата проблема на съвременното изкуство е да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани.

Да стане господар с тежка дума и тежка корона. Да помни, че улицата е безотговорна, а него държат отговорно и след хилядолетия.

Сп. „Златорог“, 1937

ИЗКУСТВО БЕЗ ПРОБЛЕМИ

След голямата война в речника на хората на изкуството, като някакво новооткритие, се появиха изразите: „Изкуството на Х. е изкуство на проблеми“; „проблемите, които разрешават писателите от еди-кой си окръг“; или „композиторът поставя нови проблеми на музикалното творчество“ и пр. Като че изкуството до сензационната бомбардировка на Париж не е имало задачи, не е търсило нови разрешения, наложени от времето, от текущия живот и вечните съмнения и жажда на творческия дух към нов свят и нови форми. И все пак това подчертаване на проблематиката в следвоенното изкуство съвсем не е случайно: то определя състоянието на творческата воля преди и след войната, явява се като изразител на масовото осъзнаване на инертността на изкуството преди войната, когато книгата, картината, едно представление, един спектакъл (с редки изключения) носеха белега на някакво буржоазно задоволство и шаблонна безпогрешност.

Изкуството преди войната, като изключим малките бунтовнически оазиси в една или друга област, които по-скоро бяха криминална хроника в спокойния му живот, не без патос и увлечение се занимаваше с школуването да усвоява и размножава постигнатото вече.

И по тоя път се стигаше до най-трогателното популяризиране на изкуството: ръководство как да се рисуват портрети, ръководство как да се пишат драми, дори ръководство как да станеш писател или художник.

Академията, консерваторията, театърът съзнателно или несъзнателно подкрепяха това притъпяване на творческото съзнание. През това време и музеите, и книжарските витрини, и сцената не могат да бъдат обвинени, че не търсеха и не намираха великолепно образци на изпитаната рецепта на съвършения шаблон.

Но това изкуство се оказва твърде нетрайно: изкуство без проблеми.

Нетрайно? Та има ли по-жизнено, по-тачено, по-безсмъртно изкуство от изкуството без проблеми? Та това е изкуството, което през всички епохи е хранило милиони; изкуство, което без посредници създава контакт, което еднакво добре познава кръчмата, средната квартира и буржоазния салон — изкуство с винаги определена физиономия и неопределено качество. Винаги господар, въпреки бунта на единиците и проблематиката на откривачите на нови истини.

Та без това изкуство хората биха умрели от скука или биха заболели от неврастения!

От художествения салон то минава в индустрията — става индустрия. Без усилие се промъква в музея — става музейно. То може да бъде талантливо, без да може да определи границите между талантливото и бездарното.

Като туристически влак със 75% намаление, то е достъпно за всички и много често доставя радост на онези, които могат да пътуват с експрес без третокласен вагон.

Преди войната в Русия съществуваша малки опитни театри, които работеха след 12 ч.*, когато се закриваха всички публични сцени. На техните редки спектакли обикновено присъствуваха представители на най-будната и чувствителна художествена мисъл — писатели, режисьори, художници, артисти и пр. Тая лабораторна работа, която в края на краищата не оставаше скрита, даваше интересен отзвук, никой от представителите на действащите театри, с изключение

* След полунощ — бел. съставителя

на познатия режисьор Мейерхолд, не смееше да внесе тая сценична проблематика на собствената си сцена, държейки сметка за важното действащо лице — публиката, която по навик обича удобно и приемливо изкуство. Но стана нещо курйозно. След Мейерхолдовите спектакли, дори на оперните сцени почнаха да се мяркат елементи от неговата „мистична проблематика“, причесани, опитомени, толкова приемливи, че публиката им се зарадва, както преди няколко години се зарадва на тапетите, които свеждаха футуристичната и кубистичната проблема до някакъв импотентен орнамент, който като моден бонбон, достигна дори до ючбунарските къшурки.

Бедният Сезан трябваше да дели славата си с епигони и да бъде неразбран, и снисходително приет под покровителството на своите имитатори, които благоразумно подкрасиха облеклото му, за да бъде галантно удобен за всеки салон.

А знаете ли какво стана със стотиците репродукции на Райнхардовия „Един“ — та той стана едно забавно представление, удобно за всякъде. Каменният сфинкс по чудо се превърна в сфинкс от папиемаше, сценичната проблематика на тоя грандиозен спектакъл, умъртвена, стана любопитни трюкове, на които лакомо се нахвърлиха оперетните театри. Тълпата на Райнхарда, която се явява от залата, се превърна в кавалкада гърли, които изненадват и вълнуват зрителя със своята близост; гората от ръце претърпя весели метаморфози, а пълната тъмнина и частичното прожекторно осветление стана нещо като рецепта и етика за „модерната постановка“.

Но нали и оперните театри, както и хиляди художници, писатели, музиканти, режисьори и кинорежисьори, и те имат своя „проблематика“, изкуство без проблеми.

Всички много добре знаят, че Достоевски в холивудски костюм не само че не е опасен, но изведнъж се превръща в забавен криминален писател. Неговата проблематика и сам той, като писател с определена физиономия, експлодират пред кинопрожекторите и от неговата същина остава сгурия и наивна спекулация с името на писателя.

В това отношение кинематографът най-ловко пипа. Той притежава удивителна способност да изисква всичко от художествената същина и да го направи само събитие и анекдот. Та изкуството без проблеми е артикул, който най-много се търси, то е насъщна нужда на текущия живот. Кой би дръзнал да се справи с неговата власт? — производителят на книги, на картини или производителят или доставчикът на филми?

Кой би дръзнал да разбули самолюбията на милиони, че живеят приобщени с истинското изкуство на текущия ден?

И безполезно е, и пакостно е дори да се вика по стъгдите: та това е лъже-Достоевски, лъже-Сезан, лъже-Лабан, лъже-Боденвизер, лъже-Райнхард, лъже-Матис и пр. Никой не иска да бъде смущаван в онова, с което утвърдява себе си и получава илюзията, че живее наистина с изкуството на деня и с деня изобщо. Достатъчно е, че едно шише изветряла минерална вода носи етикета на извора си.

И въпреки че след войната тъй героично се отстояваше „изкуството на проблеми“ изглежда, че това не попречи на изкуството без проблеми по-здраво да утвърди своята власт и да стане насъщна демократична храна. . .

Сп. „Златорог“, 1939

ЛЪЖАТА, КОЯТО СТАВА ИСТИНА

Понякога нещата изглеждат толкова неустойчиви, относителни, че всички норми — нравствени, художествени, обществени — приличат на несръчно направени патерици, на които човек още по-несръчно се крепи, за да не загуби съвсем равновесие. Какво положително знаем ние за света, за ближния си, за любимия си, за хилядите, които срещаме всеки ден с пъстри пакети и съвсем своя истина в душата? Идва ден, те ни изненадват с нещо и ние съвсем не можем да ги познаем. Същност това са стари работи. Стари — и страшно, безнадеждно нови за онзи, който изведнъж престава да вижда в тях само успокоителна книжна система.

Всичко това може да е „стара“ истина, но съвсем не изяснява, а още повече заплита нещата.

А може би вярното е едно: блазе на тези, които вярват в здравината на тия патерици.

Това е много. Всичко. Да повярваш в света, в изкуството, в човека, в себе си.

Та това е пътят към небето, към човешката душа, пътят към изкуството.

За пътя към изкуството.

Хиляди преди нас са преживели треската и мъката да изяснят тайната и същността на творчеството и милиони след нас ще счупят главите си в същата стена — ако навреме не прозреят, че ценностите и истината в изкуството се определят само от силата на творческата убедителност и готовността

на масите да повярват в тази творческа истина. И в тая стълба на относителности неизменна остава само вярата. Вярата, за която няма чудеса, защото на всяко чудо гледа без смут, без предупреждението, че разрушава един ред. През всички тия времена, през всички тия култури тя е която утвърждава човешката творба — прави я трайна, толкова по-трайна, колкото е сякаш по-далеч от обикновената истина. Тъй дохождаме до парадокса, че лъжата, която е станала истина чрез изкуството е по-властна и трайна от неоспорваните аритметични таблици.

— Господине, защо рисувате тази къща? Съборена къщичка, малко ли ги има такива в село. . . Нарисувайте на това място един царски палат с шадравани и лебеди. Лебеди няма по нашите места. Но туй трябва на това място.

Ето какво му се иска на този с бозавите потури. Той познава много добре и потурите с многото кръпки, и повалените плетища, и падащите под тежестта на годините си къщурки. Но той е в недоумение, че тая истина може да намери място в картината, в книгата. В картината, в книгата той иска да види един друг свят, от по-висш разред. Той не подозира дори, че това е мироглед в него — защото какво биха били неговите песни, ако в тях птичките не говорят, гората не продумва, момите не са ясно слънце, а самодиви и бродници не шетат по селища и колиби. Та песента — а песен е цялото изкуство — има своя истина, своя божествена лъжа, която тъкмо чрез изкуството става вече неразрушима от времето истина.

И тоя подсъзнателно утвърден мироглед у необразования за ролята и границите на изкуството претърпява неочаквано едно „културно“ развитие в интелигентния зрител, слушател, четец, без да се промени по същество. Дори нашите многознаещи и хитри съвременници вярват в лъжата, която чрез изкуството става истина, повече отколкото в суровата хроника на фактите.

Те се тълпят пред кината за да повярват в една лъжа, която ще ги откъсне от истината на всекидневието. В измамните светлини на рампата чакат да възкръсне вярата в чудото (което не е доказана истина), за да осмислят живота си и да го направят по-лек.

Лъжата, която става истина. Тъй озаглавих този откъсlek и може би дотук, по твърде странични пътища, се сия да подсказва на читателя, че първичното тесто, от което става изкуство, е всъщност една лъжа, от която творецът пресъздава една трайна истина.

Но това е само една теза. Втората теза е, че множеството също иска от изкуството да противопостави на жизнената правда една художествена лъжа.

— Господине, нарисуй един царски палат, с шадравани. . . Защо тая съборена къща.

. . . Страшно би било, ако Пепеляшка не се върне в златни дрехи, които греят като слънце. . .

. . . Хиляди бедни хубави момичета пропадат и цял живот мечтаят за скъпи дрехи, за охолоен живот. . . Та нека с някои от тях поне се случи чудо: да се събудят отрупани със скъпи накити и важен лакей пред вратата на моторната кола.

А Байрон, Гьоте, Хайне, Ламартин биха изглеждали разхленчени хлапаци, ако не бихме повярвали в голямата любов. Тя не е истина за всеки ден, нито за всекиго.

Голямото изкуство, абстрактното изкуство е винаги една лъжа за обикновения живот, за обикновените разбираня, за аршина на смятането.

Не само една симфония на Бетовен, една само картина на Врубел, също и една „натуралистична“ картина и един такъв разказ от истински майстори — са лъжа; те тепърва трябва да станат властна истина за онези, които имат очи да виждат и уши да слушат.

Сигурно сте срещали хора, за които изкуството — без уговорки, без осъзнат мироглед, тъй, просто по инстинкт — е „лъжа“? За тях животът, светът е едно, изкуството — друго. Толкова елементарно е това за тях, че биха ви погледнали с удивени очи, ако поискате да ги разколебаете.

Защото въпросът не е за убеждаване, а за вътрешно убеждение — независимо от знание, култура и възпитание дори. Ние не подозираме, че голямата част от човечеството има към изкуството детското отношение: та това е приказка! Приказка. Какво значи туй. Истина особен разред, или лъжа особен разред? И едното, и другото. Зависи от коя страна на синура сме.

Когато художникът, изправен пред природата, трескав я превръща в картина, дори не мисли, че в момента, когато картината му бъде готова, тя става за нето единствена истина, а природата някакъв първичен документ, без особена важност. По-нататък: ако картината действително носи следи от творческа енергия, тя и за зрителя започва да става единствена истина. По тоя начин се идва до знаменитата свръхлъжа, че художниците са замъглили Лондон, а французките импресионисти са изличили синината на водата в реките и езерата. А всъщност и това е истина.

„Писателят Z е тънък наблюдател, добре познава живота и затова неговите книги са тъй убедителни“ — и тъй нататък. Книгите на писателя Z са убедителни не защото познава живота и паметта му е претрупана със случки, епизоди, събития, а защото господ му е дал от своята дарба да създава свой живот, свои хора и събития. Инак, всички, на които са добре познати жизнените мизерии и сладости, щяха да бъдат писатели.

Всички големи творения на изкуството са един завършен свят. Тяхната големина и трайност се определят от тяхното единство и закономерност, наложени от една творческа воля. И най-„натуралистичният“ режим, ако действително е художествена творба, малко общо има с натурата. Художествената измислица има своя логика, нейната постройка е закономерност, нейната правдоподобност е по-близо до абсолютното. А на живота изобщо липсва закономерност — той не рядко наивно „фалшиви“. Няма нищо чудно. Лесно обяснимо е, когато изведнъж разберем, че той собствено се ръководи и гради неорганизирано в повечето случаи от нисши воли, от хрумвания, а не от единна творческа воля, организирана, осъзната, както е в художественото произведение.

Художествената закономерност е по-близка до космическата и земната закономерност.

Съвсем не искам да уморя читателя с това подмятане на истината и лъжата като топки. Искam само да го смутя, да помисли: наистина ли, колкото да уважаваме и загрижено да се съобразяваме с обикновената, натурната истина, по някакви неизвестни закони повече вярваме в художествената лъжа, която е станала истина чрез творческата воля.

Сп. „Златорог“, 1940

ОБЩИ ПРЕГЛЕДИ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО

ЮБИЛЕЙНА ИЗЛОЖБА

На 9 октомври 1921, Държавното рисуwalно училище празнува 25-годишнината от откриването си. И същия ден стана обявяването му за Художествена академия. По тоя случай художническите дружества в България устроиha изложба, в която вземат участие 120 души художници с около 620 живописни и скулптурни работи. Повечето от художниците са възпитаници на Рисуwalното училище. И поискаме ли да потърсим и преценим направеното от училището през тоя четвърт век, то е налице в работите на учениците му.

Първото нещо, което ни натрапва изложбата, е изобилието на художниците. Би казал човек, че България е някакъв щастлив рудник на дарования, където всеки ден блясва една звезда. . . . Зло недоразумение е похабило толкова сили, които полезно биха били употребени другаде. Един посредствен дух, властващ във всички клонове на Рисуwalното училище, е наложил своята ограниченост. Личи: дарованието е било неудовлетворено, недоразвито или криеo направлявано, а посредствеността — доволна, че елементарното постижение се счита съвършенство. Така мнозина младежи, постъпили само със скромното намерение да станат учители по рисуване, при свършване на училището приемат жеста на художници, правят „самостоятелни“ изложби — и не една, а две-три на година. При други тон в училището тая аномалия не би съществувала: учителят по рисуване с малките си формални знания, би намерил своето място на полезен работник, а не на вманиачен бездарник. От това нашите гимназии биха спечелили трезви учители, интересувачи се от методиката на рисуването, а и изкуството ни не би било спъвано от посредственици.

Друга една мисъл също се оформя при разглеждането на дългия ред картинки в изложбата: повечето от дарованията, успели да се проявят и наложат, или не са ученици на нашето Рисуwalно училище или ако са — нямат нищо общо с неговите традиции и ограничени разбирания — още като ученици са се освободили от опеката му и под случайни или преднамерени чужди влияния са се доразвили. Да вземем Константин Щъркелов, Васил Захариев или още по-млади даже. Ще ми се възрази — нима училището трябва да подави индивидуалността на художника? Преди всичко, до скоро в училището за индивидуалност не се е и помисляло; а после — една талантлива школовка се налага винаги и при най-сил-

ната индивидуалност. Отгърсването от нея става по-после — при зрелостта на художника, ако той, разбира се, има сили да постигне тая зрелост. При училището имахме един талантлив и вещ художник — нима следите на Ярослав Вешин не личат и до сега в неговите ученици? Прав или крив, той е умеед да предаде нещо определено, а не безлично. А ние живеем в малка, нетърпелива страна. У нас всичко иде бързо, неподслушано добре, недовидено добре, но иде и се настанява с приспособимостта и двусмислието на полушега, полунстина. Не някаква художествена зрелост извика обръщането на Рисуwalното училище в академия. Но нека, когато това е вече факт, бъдат поне занапред заличени следите на властващата посредственост в мастерските, да бъде избягнат срамът — вчерашният ученик да показва много по-голяма грамотност и разбиране от учителя си. На време да се забелязва талантът, а учителят по рисуване да се подготвя за такъв, какъвто това е навсякъде. Така, може би ще избавим обществото от сто „самостоятелни“ изложби в година.

Вън от малкия актив на училището, вън от грамадната вълна картинки, пейзажчета, портретчета, родени от безотговорен наивитет — има стени в юбилейната изложба, които спират и интригуват, и събуждат едно топло чувство на радост и надежда. Безсмислието на толкова много шарки, в безпътното на толкова посредственост, сякаш едно зърно на истина зрее, за да заслони и заглуши естината имитация на изкуство, заляло последните ни дни и нравещо се на средния зрител.

В изложбата е поставено едно мерилo за художествения вкус на тоя зрител — залата на *ретроспективния отдел* с няколко икони и фрески, едни от най-добрите ни. Туй художествено богатство за него е непонятно, чуждо и непенено — той го отминава или разглежда с едно странно учудване, готов всеки момент да попита равнодушно: защо сте развалили хубавата изложба с тия драсканици? За него са чужди тия непосредни композиции, построени на толкова изискан ритъм и дълбоко чувствувание мелодията на шарката. И тежко е делото на българския художник в борбата му с тоя вкус и търгувачите с него.

Останалите зали на изложбата са разпределени на шест художнически дружества и една малка зала е оставена за неорганизираните художници. Шест дружества на художници в България! Като изключим „Родно изкуство“, където известен принцип, макар и относителен, е легнал в основите

на сдружението, останалите дружества с нищо не оправдават съществуването си. Нито с определен възглед и разбиране на изкуството, нито с действителни сили, даващи тежест и ценност на дружеството. Само един-двама, най-много трима, определят физиономията на всяко дружество, а останалите са лоши и ненужни статисти. Това е друга опасна аномалия в художествения живот, извикана от наплива на художническуваща младеж, която не е намерила мястото си ни в живота, ни в изкуството.

В „Родно изкуство“ са редица имена, познати на всички почти. Даденото от тях разбира се, не е съвършенство, но у всеки личи сериозно, не случайно отнасяне към работата на художника: желание да се знае, мъка да се разбере и постигне.

Непълно е представен в тая изложба Борис Денев — неравно и неединно. Той е от малкото ни художници, когото всеки ден тревожи, за когото изкуството е религия, дълъг път на едно непрестанно познаване и приобщение с тайните на нещата. Той ги чувства ту остро, като делнична пьстрота — плътни и ярки („Улица в Търново“); ту се мъчи да се освободи от тяхната тежест и всекидневие („Самодивска чешма“), за да ги изживее като музика, като сън. И в болката на това искрено раздвоение ще се роди ценното, което очакваме от него.

Вече се е научил спокойно да гледа през физичността на нещата друг един художник — Никола Маринов. Те за него имат цената само на мотив за създаване на една отдалеченост, почти обезпльтена. Сякаш прърхат крила на пеперуди в неговите малки акварели — неясни и вълнуващи — разлюлели твърдите форми на земята, за да ви дадат трепналата мелодия на шарките. Повече строгост, изисканост и благородство внася художникът в етюда „Майка“ и „Танцорка“ — тоналната хармония достига изнежената избелялост на изсъхнали цветя, а техниката на акварела е сведена до спокойна пьстрота. Широката, спокойно-романтична живопис в голямото платно „Във вълните на живота“ би спечелило, ако липсваше тая прошудирана ръка — би се избягнало раздвоението между петното на лицето и ръката. Онова, от което трябва да се бои художникът е: заученото спокойствие, с което синтезира и обладава видимата форма.

Ако обикновеният портрет, във от своята външна прилика, трябва да дава поне минимум елементи и на едно психическо съответствие, изразено в елементарните движения на тялото (любим жест, характерна линия — движение на крак,

ръка или глава), портретите на Н. Ганушев, при всичките си достоинства на смела, артистична живопис, не са в това отношение съвършени. „Портрет на г-ца П.“ е построен на едно превзето, мъчно задържимо движение, като лишава натурата от индивидуализация — от нейното у нея. Не са много елементите в маската и тялото, които определят характерното у човека — и тях би трябвало да търси художникът портретист. В това отношение хубав и издържан е „Портрета на М.“ — даже с преувеличеното осветление на челото. Характерното във външната форма тук е дадено с вживяване и топлота.

Твърде тих и смирен в портрета е Стефан Иванов. У него четката се бои да волничи. Формата и линията добиват статичност. Спокойствие, което радва и отчайва — защото в платната му има от примиреността и вярата, вложена в икона и студенината от въсърна фигура. Но това е той — без замах, угълбен в себе си, бавно постигащ натурата, боязливо гледащ през виолетовия тон на платната си, сякаш предпазващ се от грешки и от големи постижения. Но винаги искрен, всичко което дава сега, е много по-осмислено и ценно от миналогодишните му работи.

У нас портретът остава и досега твърде аналитичен — когато, може би, най-вече портретната живопис изисква едно синтетично подхождане към натурата. Сякаш боязън пред живата маска отнема и малката смелост на художника — която проявява например във фон и драперия. И обикновено е да видим страховито, несигурно слаганата четка по лицето — изведнъж сякаш освободена, да волничи и понякога умело да синтезира драперията или натюрморта. А в същност човешкото лице дава най-малкото линии, които веднага определят характерната негова същност. У нас само художникът не иска да разбере това — но и твърде много е виноват онзи вкус, който търси и поръчва портрета.

Портретите на Борис Митов остават още твърди, макар че художникът се сили вече да се освободи от еднотонното и чернотата. Спокоен, сърчен, но живописно беден е автопортретът на Димо Сотиров. Народният музей притежава автопортретът на покойния художник Васил Стефанов, показан в тая изложба. Спираш пред това платно — широко, сочно, непосредно живописно — и не можеш да не пожалиш за таланта, който не успя да се разгърне.

Добре е почувствувана гората в акварела на Константин Щъркелов „Из Чам-Кория“. По стария свой път върви Е. Карамихайлова. Ал. Мутафов ни дава сполучливо „Облач-

но утро“. Цено Тодоров и Асен Белковски са същите. Легендата е застъпена от Никола Кожухаров и Димитър Гюдженев. И за двамата недавна говорих в статията „Легенда и живопис“. Същото бих искал да повтора и сега. Живописната легенда има цена само тогава, когато художникът чувства творческата болка да говори чрез нея. Натрапена отвън, тя остава театралност — едно чисто външно своеволничене, което неприятно дразни. Тъй ясно личи това, особено в работите на Гюдженев. Те са много театрални и наивни. При всичката си „волност“, художникът не забравя да турне червени устни на змейовете и змеиците. И нима, вместо тия фосфоресциращи очи, художникът, ако той чувствуваше легендата — не би могъл да намери спокойните страни очи на една легендна правда? — Хубави са неговите пейзажи „Куриловски манастир“ и „Баните Панчарево“, също и някои от слънчевите му етюди. Защо художникът не търси там своето?

В „Съвременно изкуство“ спират погледа малките пейзажи на Васил Захариев. Един талант, който трябва да се опита да преодолее малките рамки на картинката — не му липсва ни знание, ни смелост.

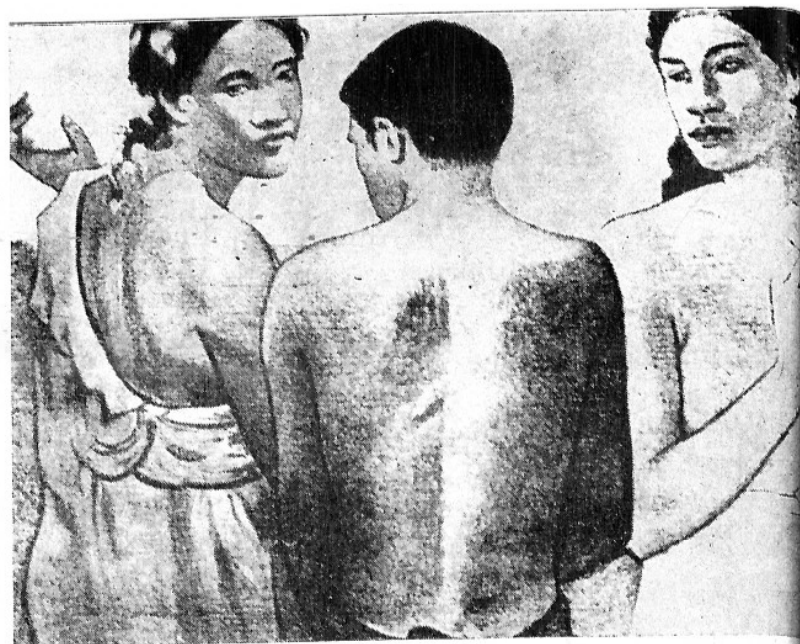
При явен дар, Райко Алексиев култивира едно опасно изкуство, без подпора — винаги чужд на себе си и винаги ловък.

Битовата живопис сякаш е оставена на нашите стари битописци — Иван Мърквичка и Антон Митов. „Задушница“ на Мърквичка, при всичките си недостатъци, остава един от по-сериозните опити в нашето минало. На нея не ѝ липсват и достойнства: вещо са третираны и построени групите в задните планове.

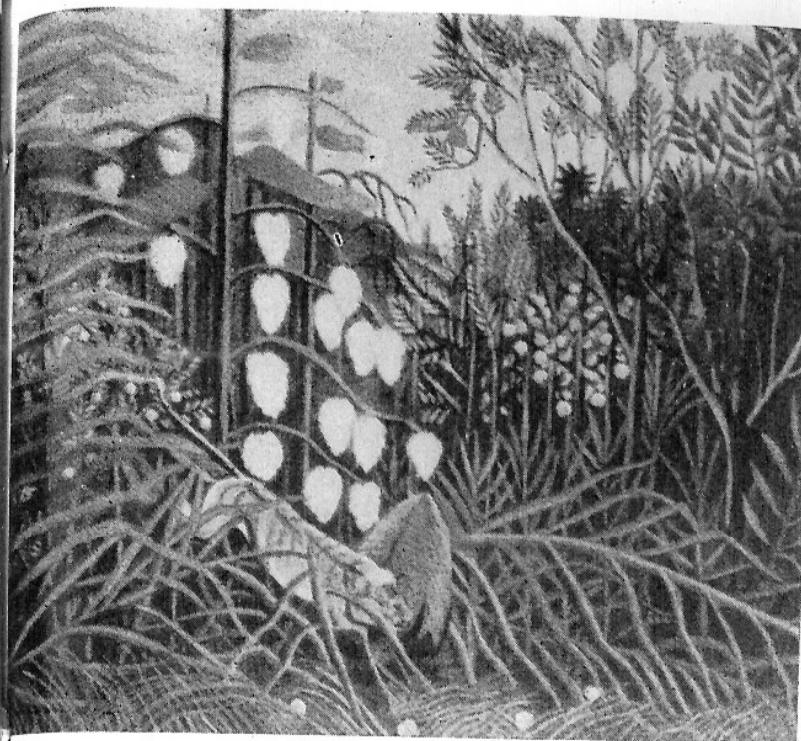
Странно, че нашият художник, който през време на войната показва такава ревност към бойния бит, сега съвсем забравя мирния. А тъкмо там трябваше да прояви своите изучавания на човешкото тяло. Не е само пътя, който ни показаха Мърквичка и Митов. Ние имаме селото със селския работник, даващи една разнообразна по вариации тема, от която истинският художник тепърва трябва да изтръгне новостта и колоритното ѝ богатство, а не да оставя бездарници да спекулират с нея. „Етнографията“ може да стане художествена ценност в рамките на топлия, разнообразен български пейзаж. А нима и градът вече не ни се налага? Искрено бих съветвал. Н. Кожухаров там да насочи силите си. Из своите легенди той ни носи гамата и елементите на битова живопис — с повече проучване и углъбяване той би възкресил



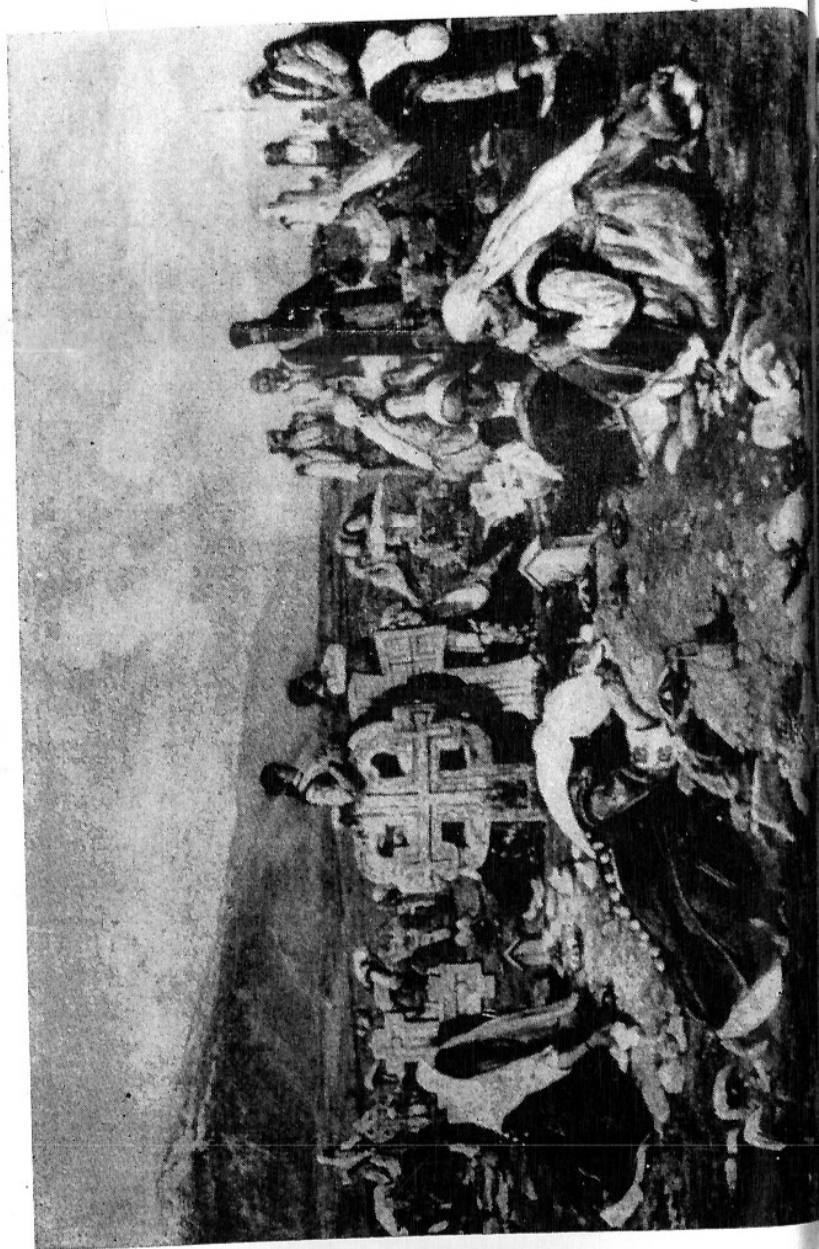
Хосе Клементе Ороско. Разрушение на стария свят. 1922—1924



Пол Гоген. Таитяни (картина по снимка). 1894



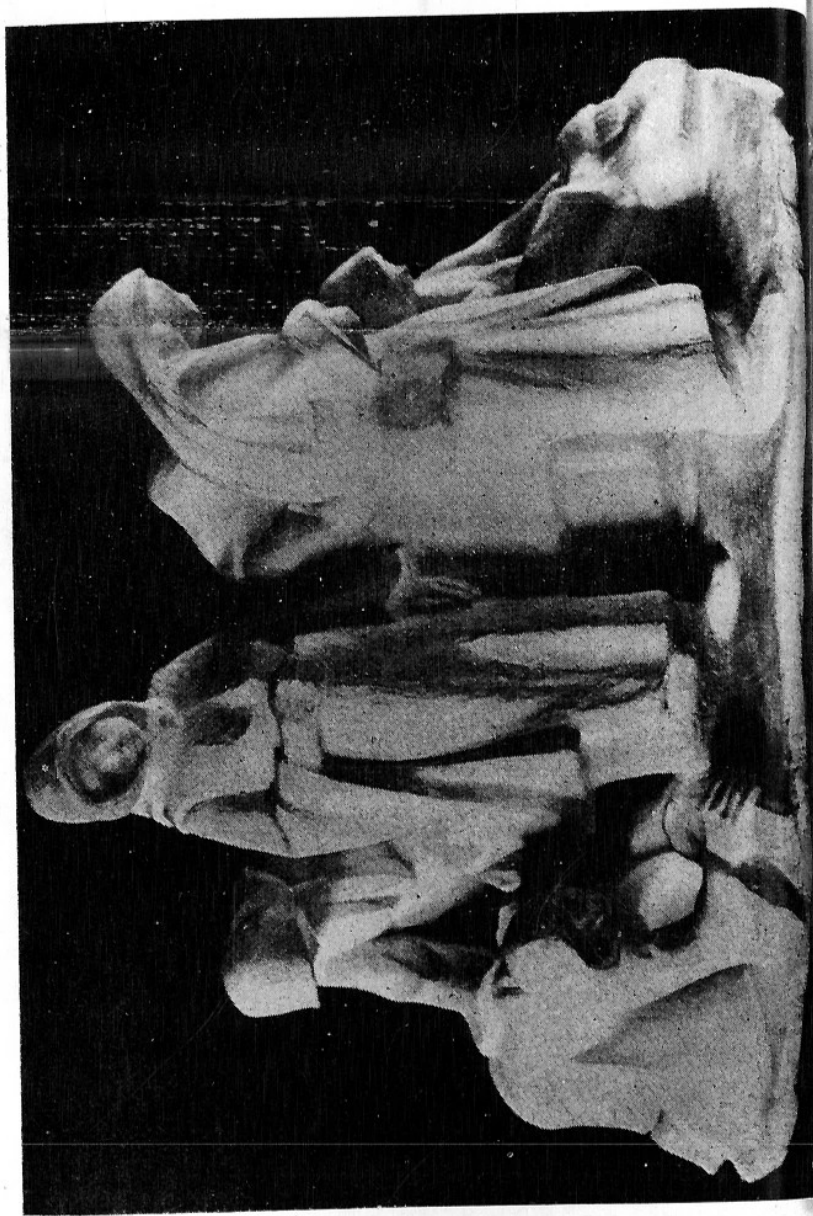
Анри Русо-Митничаря. Тропически лес. 1910



Иван Мѣрковича. Задущица. След 1890



Сирак Скитник. Манастир — Приказка. 1921



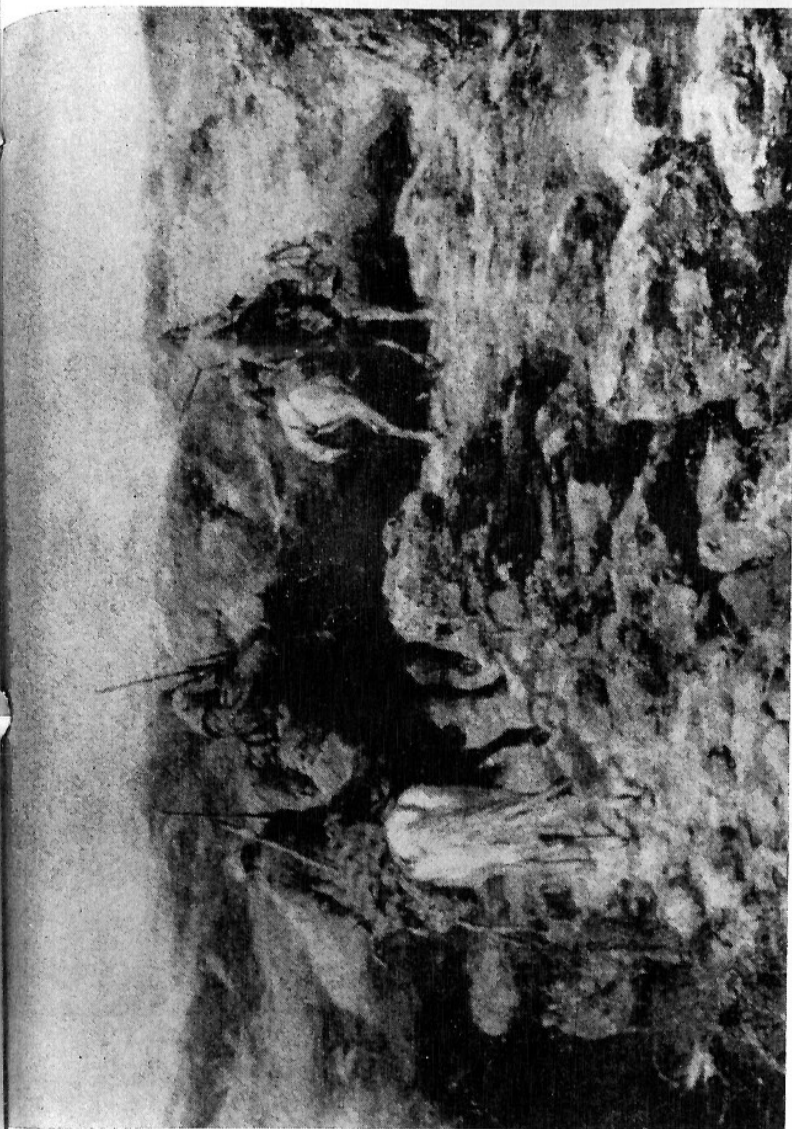
Иван Лазаров. Прокудени македонки. 1926



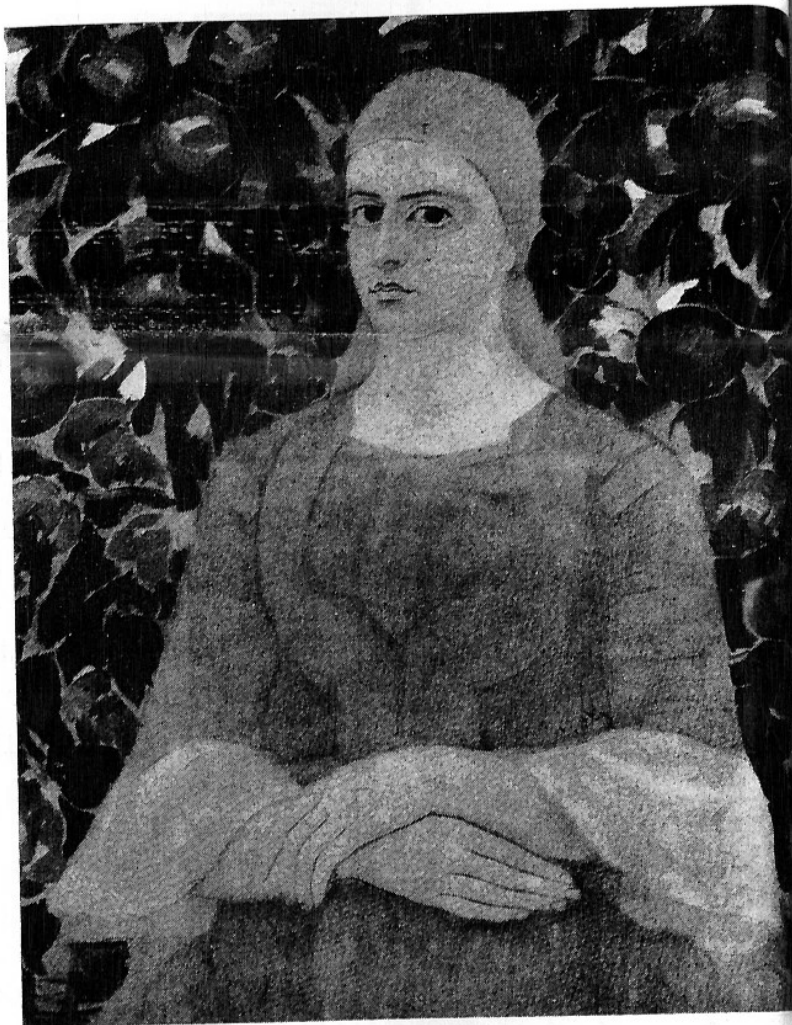
Васил Захариев. Земенският манастир. 1925



Сирак Скитник. Старобългарски хан. 1916 и 1926



Ярослав Веснин. Контрабандисти. 1898



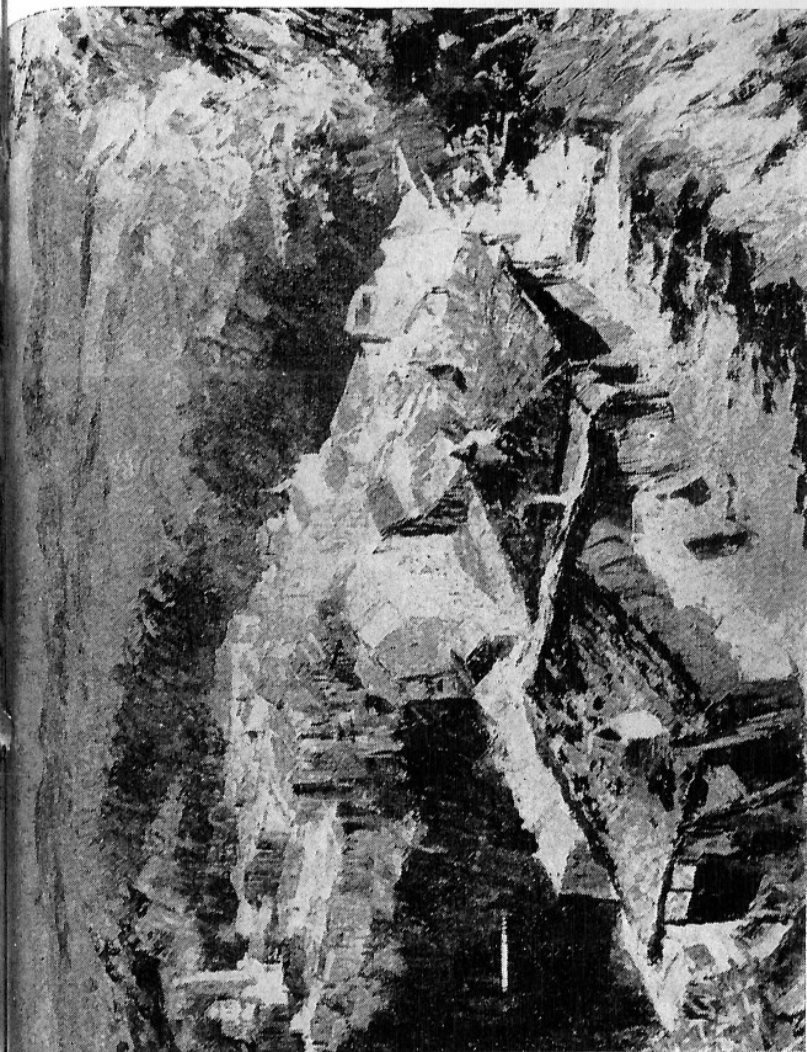
Владимир Димитров—Майстора. Българска мадона. 1921



Ненко Балкански. Работническо семейство. 1937



Елиезер Алишх. Анзер. 1934



Борис Денев. Търново. 1934 — 1936



Георги Папазов. Море. 1925



Бенчо Обрешков. Момиче със сервиз. 1928



Кирил Петров. На полето. 1930

битовата композиция, която старите не успяха да направят изкуство. Същото е с Гюдженов — малките етюди на тема „Харман“ показват пътя на топла слънчева живопис. Липсва му само по-сигурно, сериозно щудиране на фигурата, което личи в големите му платна.

Трябва да отбележа малките картони на Господин Желязков, неукрепналите надеждни опити на Бинка Златарева, Петър Урумов, Цветана Гатева, Донка Константинова и два портрета на Павел Павлов. Какво ще излезе от тоя млад човек, едва ли би могло да се предвиди, но в няколкото работи, които е показал на публиката, прозира искрено търсене да долови своето, не по пътя на шаблона, по който минават всички. Груби са, може би, неприятни и несполучливи неговите платна, но те са докоснати от мъката на художника, за когото светът не е прочетена книга, от която всеки момент наизуст, без смут можем да цитираме — а който иска на свой ред, по своему да познае нещата.

Такъв е друг, по-оформен вече художник — Владимир Димитров-Майстора. Неговите работи малцина ценят, а от малцината още по-малко проумяват. Помня пред неговия картон „Опълченци“ недвусмислените усмивки на мнозина. . . , но — по дяволите харесването и нехаресването на онзи „интелигент“, който харесва и него, и. . . И. Ангелов, Н. Маринов и. . . Д. Радойков! Това е вкус. . . , но разбирате ли нелепостта и подлостта на тоя вкус! Майсторът иде от себе си: той не минава през школа. Има земя и земни форми, които растат и умират на нея. Формите носят нейния дъх, нейната сочност, стихийност и широта. Художникът обича земята и търси тия елементи в нейните форми, даже когато те са отдалечени от него („Кръстци“), той убива понякога преходната жизненост у формата, за да я възстанови такава, каквато той я вижда, като част от вечната земя („Селско момиче“, „Циганка“). У него липсва дарът на построение — но той непосредно вижда зад нещата, вижда в нещата разнообразието се земя. Нима „Мама“ не е земя — нейно дете, което е пуснало своите клонки и се привежда пак към земята. У нас тоя самобитен художник „харесват“ само по поръчка — по-добре е да не го харесват!

Антон Митов от д-вото „Северно-български художници“ излага твърде много работи — в тях проглеждат следите на талант, който си отива.

Натюрмортът не е художествено застъпен в изложбата. В „плодовете“ е изгубен много труд да се излъже зрителя с тяхната „естественост“, но и това не се удало. В такъв слу-

чай за предпочитане е безликата, коректна имитация на Петко Клисуров — която има амбицията само да изобрази „точно“. Хубави късове от живопис има само в сливите на Борис Митов и в „Тиквата“ на Егаров. Изглежда, че натюр-мортът у нас не може да се измъкне от плодовете и чушките, когато толкова разнообразни теми и построения подсказва на съвременния западен художник.

Помъчих се да отбележа онова, което може да спре погледа с повече и по-малко достойнства. Едва ли може да се иска повече от направеното, като изключим ненужния баласт от изложбата. 25 години са малко за развитието на отделния човек, а съвсем недостатъчни за художественото определяне на един млад народ без традиции и култури.

Скулптурата е слабо застъпена. С изключение на няколко къса мрамор и гипс от Жеко Спиридонов, Иван Лазаров и Анастас Дудулов, всичко друго, без угризение, би могло да бъде строшено. Скулптурата по-мъчно говори непосредно га зрителя. За възприемането ѝ се иска по-голяма култура. Условността, извикана от материала, с който работи, я отдалечава от натурата, прави я някаква студена схематичност на форма, чужда за средния зрител — особено, ако няма сюжетна интрига или разказ у нея. Та не е чудно защо у нас скулптурата не е ценена.

Спиридонов ни дава „Самарянка“ — мрамор. У нея няма свежестта на новост, няма смелост — това е една спокойна, грамотна работа, замислена просто и стоплена от вътрешно чувство. Същите достойнства и у другия мрамор — глава на дете.

Иван Лазаров е дал твърде малко в тая изложба. Изразителни са неговите бюстове. Но новото, което търси художникът, намираме в „Плачуци жени“. Линеарното разрешение на фриза е просто и разнообразно уравновесено. Тая работа е една от малкото ни синтетични постижения в скулптурата. Но стилът, до който прави опити да се домогне скулпторът, изисква повече монументалност (не в големина разбира се), която се е изплъзнала изпод пръстите му. Хубаво е, че той е поблазен от едно по-сложно скулптурно творчество — по-просто и по-трайно, което напуска стаята и иска да се утвърди на улицата, на архитектурната постройка — без да пресява да съществува само за себе си.

Явна е талантливостта на младия скулптор Дудулов. Уверено, смело е лепен „Бюстът“ на младия момък. Работоспособността на художника е едно уверение повече, че можем да му се надеем.

Излиза човек от изложбата с радост и тревога в душата: хубавото и ценното, постигнато до последните ни дни е един надежден залог, че художникът започва да се отърсва от шаблонността на миналото и евтиното имитационно изкуство. Но колко много производители на същото това изкуство в самата изложба!

Сп. „Златорог“, 1921

РОДНО ИЗКУСТВО

Ние го имаме в старите църкви, у народа, в нашите художници, но трябва повече да го обикнем, за да го наречем родно. То не е голямото изкуство на Запада. Палми не растат у нас. Нито зреят банани. Ние преживяваме една пролет, която обещава лято. На лятото ще се радват други, но ние и от пролетта можем да бъдем доволни.

Родно изкуство. Някои непременно искат да видят в него етнография, за да го нарекат родно. Калпакът и цървулът не ще го направят такова. Не сюжетът, а искреността на художника го правят наше. Тъкмо това има в изложените картини на „Родно изкуство“. Изложили са 14 души и почти у всички личат спокойни, индивидуализирани живописни средства. Люшканятия за овладяването на формите отстъпват на чисто живописни или композиционни задачи.

Българският пейзаж разнообразно и смело се пречупва през погледа на различните художници. Акварелната прозрачност и виртуозност на Никола Маринов и Константин Щъркелов се сменя от импресията на Никола Танев; безспокойното търсене у Борис Денев — от спокойната любовно водена четка на Стефан Иванов. Излагат още: Атанас Михов, Александър Мутафов — морски изгледи, Елена Консулова-Вазова — цветя и интериори, Никола Кожухаров, Асен Белковски, Михаил Кръстев, Сирак Скитник и Александър Божинов — серия политически карикатури, духовити, със смело опростена линия.

Онова, което липсва на българския художник, то е стремеж към по-сложна композиция. И в тая изложба твърде малко са опитите за такава. Поставени са колоритни задачи, перспективни, чисто изобразителни — но тревогата на съвременния човек не се чувства в тия платна. Живописиста ни като че върви покрай живота. В човешката маса не е отразен нашия ден. Човекът, човешката фигура малко вземат уча-

стие в нашата живопис. Старите художници повече обичаха човека и неговото страдание.

Градът, селото ни дават материал, който видян през очите на съвременника, би създал повече връзки със зрителя и би напътил живописца ни към нови задачи.

Като изместване от обикновеното разбиране, интерес за нашето изкуство представлява работата на Иван Лазаров — „Прокудени македонки“ и тая на Борис Денев — „Зрелището на Голгота“.

Групата на Лазаров не само като композиционен опит е ценна, но и като монументализиране на скулптурната форма и вживяване в близката човешка болка. Нейната стилна конструктивност и внушителност губят в белината на гипса, но оживена в тъмно дърво, тя по-скоро би ни убедила в своята значителност.

„Зрелището на Голгота“ от Борис Денев има всички достоинства и недостатъци на един опит — ценен със смелостта на търсенето и усилията да се разширят рамките на творческия мироглед. Мъчно е да се предрича какво ще постигне художникът по този път, още повече, че той постоянно се връща на онова, което ясно, топло е почувствувал и постигнал — българският пейзаж „Кладенец“, „Пролет“ и пр. Впечатлението от композицията се разрушава най-вече от това, че са внесени две несвързващи се техники при работата: твърде дребно, леко импресионистично е дадена тъпата при монументалността на съвършено опростения пейзаж. Ценността на работата е в смущението, което трябва да внесе в нашата живопис.

В. „Слово“, 1924

ИЗЛОЖБАТА НА „РОДНО ИЗКУСТВО“

Излагат: Стефан Иванов, Ив. Лазаров, Ал. Божинов, Ал. Мутафов, Н. Маринов, Ас. Белковски, К. Щъркелов, Е. Консулова-Вазова, Ел. Карамихайлова, Дечко Узунов, Н. Танев, В. Захариев, М. Кръстев, Н. Кожухаров, Ат. Михов и Сирак Скитник.

Едни от изложителите изнемогват от безразличието на своите повторения; други без ентузиазъм показват достоинства, които вече познаваме у тях; трети мълчаливо страдат от съзнание, че са надминали себе си още преди години.

И все пак в изложбата е показано почти най-ценното, до

което е дошла живописца ни, а неколцина радват с едно ново чувство към формата — с преодоляване на един етап към по-трайни художествени разрешения.

За всички художници-изложители съм говорил неведнъж. Ново за повечето едва ли бих могъл да кажа. Ще се спра само върху работи, които смятам, че внасят преснота или съзнателно търсене в живописца ни и скулптурни разбираня — и върху опити, които не могат да бъдат отминати, макар и несполучливи.

Преди всичко скулптурите на Иван Лазаров показват едно прояснение на последните негови стремежи. Онова, което ни подсказва в „Плачещи жени“ и оформи в „Бежанци“, добива убедителност и художествен стил в „Селянки“, „Селянка“, „Фигура“ — изложени тая година.

През всички времена, каквито и да са били художествените канони, скулптурата се е стремела към монументалност — това е в същността ѝ като изкуство. Чрез нея, особено в далечното минало, човекът е давал израз на култа си към мощ и трайност. Силата и простотата на това чувство са подсказали и синтетизма във формата. И ясно е сега за нас, че не само материалът и големината, а първичната непосредствена простота при третирането на формите в скулптурата на миналото ѝ дава трайност като творчество. Благодарение на нея тя живее не само като курioз на миналото.

Тая простота, тоя синтез, до който се домогва и западният скулптор, намираме и в работите на Лазарова. Онова, което той взимствувал, като техника и стил, е осмисляно от едно племенно чувство и личен усет. Бавно и сигурно върви художникът към едно синтетично изкуство — и не новотата на външната форма го води към него, а творческите му образи търсят тая форма и тя добива оправдание и жизненост. Последният етап от неговото творчество не е случайно увлечение, а логично доразвитие на досегашната му работа: вътрешната монументалност на образите му, дадени досега, намира най-после най-подходната външна форма. И те оживяват в едно равновесие, което не увлича, но бавно ни се разкрива със своята простота и дълбочина.

Двама нови членове излагат в „Родно изкуство“ тая година — Васил Захариев и Дечко Узунов.

Още първите изложени работи на В. Захариев откриха един талант, притежаващ и знание, и култивирано чувство към тона и линията. Последните две години Захариев усърдно е проучвал модерната графическа техника. Той се върна у нас с явно разширен възглед върху целите и средствата на изоб-

разителното изкуство. Разнообразни по сюжет и техника, изложените негови работи внасят една преснота и новост в изложбата. Те разкъсват една баналност — но не носят още творческа дързост, сякаш са само коректна демонстрация на новост, а не творческо увлечение. Техните външни разрешения изглеждат самоцел, а не средство. В тях по-скоро виждаме какво може художникът, а не какво изживява. Като че това е неминуемо при ревностно увлечение от външното. Преодолял веднъж насладата от техниката, художникът ще ни даде работи, наситени с повече чувство, раздвижени от по-сложен вътрешен живот.

Хубави са по замисъл, композиция, изпълнение и „Манастир“, и „Маски“, и „Herr Müller“, и „На молитва“, но трепетното чувство, вложено в улицата от „Стария Лайпциг“, не ги сгрива. Тепърва ще се разгърне дарованието на Захариев, за да ни даде магията на своя творчески мир и да ни оближи с нашата гравюра на дърво — следите на която черквите ни още пазят. Нека догодина го видим по-смел и вълнуващ. Д. Узунов малко работи. Излага два познати вече портрета — на Н. Лилиев и г-ца М. Но той притежава едно вътрешно виждане, което ще опази и малкото му работи от забравя. Ако пейзажът не е „изображение“ на известен къс природа, още повече портретът не е изображение на външна форма. Узунов има тайната да вижда одухотворената форма, което прави човешкото лице да не прилича на себе си, всеки миг да го мени — и все пак да остава негова същност. И тъкмо за това си ценно качество художникът трябва да избегне известни технически, тонални условности, които повтаря у портретите си: като че ли от неохота да потърси ново разрешение, той повтаря фоновия тон — дори тона на лицето. Всяка маска, строго индивидуализирана, носи своя атмосфера, своя тонална гама, които изведнъж въвеждат в специфична психика. При живописиста художникът трябва напълно да се освобождава от внушението на рисунката в черно. Но това са недостатъци, от които лесно ще се освободи при повече вискателност към работата си. А неговият дебют е едно ново утвърждение на портретната ни живопис. Едно хубаво начало на обещание и отговорност. Спирам се на „Пеперуди“ от Н. Кожухаров, макар, че е един твърде несполучлив опит да се запълни едно голямо платно. Но не много са големите платна, които се явяват в изложбите, та не може да бъде отминато. Изглежда че българският художник не е подготвен още за една по-голяма и сложна композиция. „Пеперуди“ е свършено неясно замислена:

навеяна, уголемена импресия, в която не е предвидено: как ще се преодолеят живописните, стиловите, динамичните — нито „анатомичните“ трудности. Като живопис, работата е суха, лошо театрална — червеното се съчетава със случайно зелено, положено твърде лекомислено. Разкъсаната в линии и петна композиция още повече се разрушава от лошо нарисуваните, позиращи глави и ръце. Рисуваните анфас глави са чужди, безучастни и придават една тъпа статичност на композицията. Първите две танцуващи фигури са без движение, дори не „изобразяват“ движение. Двата грамадни слънчогледа само объркват плановите. А симетрично „стилизираните“ фигури в профил говорят за съвсем неясното стилово отношение на художника към работата си. Ясно е: една битова натуралистична сцена, пълна с обикновена жизненост и движение е поблазнила художника, но той съвсем лекомислено, безкритично се е отнесъл към работата си. И тъкмо затова подчертавам недостатъците на това платно. Не туй трябваше да ни даде художникът след като ни е дал доказателство, че много повече може да се очаква от него.

*

Импресията на Никола Танев изведнъж е заменена с интериорни търсения. В тая изложба художникът урежда една българска стая. Всичко изпълнено от него. Едно похвално начало да се възроди и модернизира българската стайна обстановка. Един подвиг. Но не само подвига, но и обикновеното дело трябва да добие смисъл и оправдание. Доброто намерение и огромният труд, положен от художника, заслужава удивление — но в същото време, недвусмислено говори, че той трябва да се върне при своите картини. Танев е преди всичко живописец; и тъкмо затова, увлечен от багрите, е изгубил основния тон на българското: ние нямаме толкова много живопис в българския мебел — дори съвсем я нямаме. Багрите ни са в шевиците, килимите, възглавниците. Те разкъсват пицно и стройно там, за да ни украсят едното на стената и дървената облицовка в българската къща. В това има художествена логика. Всички живописни орнаменти, дори когато ги приемаме за типично български, положени на дърво — дават съвсем не български изглед на изложената обстановка. В черковните ни мебели има действително много живопис, но те са се развивали по други пътища. Освен това националният вкус и художествено чувство са оставяли в повечето пъти и чер-

ковния мебел само със скулптурно резбарска украса. Ако намерим наистина път да внесем живописца в дървената мебелировка при модернизиранието на българския интериорен стил — това трябва да стане предпазливо и в такава мярка, че да не убием тоналната и орнаментална красота на нашите тъкани, употребявани в жилището.

Малки грешки създават съвсем не това, което търсим: ето — българските орнаменти по изложените чинии ги правят съвсем не български. Първо — защото тия орнаменти не се срещат по българските съдини, и друго — тоновете не са наши. Съвсем друго се е получило при изложените възглавнички — там дори и пренебрегването на чисто българския орнамент не ги прави чужди. Защото основната украса на тия вещи е живописният орнамент.

Неотдавна монтираната стая в Етнографическия музей, донесена от с. Жеравна, и изобщо балканската къща, ще ни покаже, как и по кой път трябва да търсим разрешението, да дойдем до модерна българска ламперия, полици, етажерка, гардероб и пр. Не се живее в пъстроцветие, дето няма място окото да почине.

Танев е художник-живописец и трябва да се върне при своите импресии. Една серия от десетина работи, изложени в тая изложба, показва напредъка му там.

Сп. „Златорог“, 1925

НОВАТА БЪЛГАРСКА ЖИВОПИС

Българското изкуство се намира все още в сянката на традицията. Всеобщият художествен вкус също. Усилията на някои значими личности от по-старата художествена генерация да прокарат други художествени схващания, различни от тези в миналото, доведоха само до незначителни резултати. И днес още мнозинството български художници се стремят към задоволяване на възприетия вкус, чиято основа е една твърде недостатъчна художествена култура. В съвременния стадий на развитие българският художник продължава да се бори за суверенно изобразяване на природата и воюва срещу вече безсмислени принципи, които повеляват натуралистично изобразяване на действителността. Всичко това е нормално, неизбежно и закономерно като историческо развитие: не може от синовете на един народ, заживял едва преди 50 години свой собствен живот, да се изисква разреше-

ние на сложни проблеми на изкуството, да се изисква творчество, което да е в крак със западноевропейската действителност, която за българина не се е превърнала още в българска действителност. И ако се вземе предвид, че там всъщност едва от трийсетина години се заговори за изкуство, то трябва да се признае, че досега е създадено и постигнато вече твърде много. Главно сред младежта на страната се срещат доста творчески сили и не един забележителен талант. Тъй като, за съжаление, все още често пъти липсват възможности за развитие и ясни насоки, поривите на младежта най-често се разбиват безплодно. Въпреки това само те са гаранция за бъдещата победа.

Тази младеж ни показва началото на ново изкуство, ново разбиране, нова творческа идеология. Въпреки, че все още няма откриване на нови неща, това е все пак сигурен признак за бързото преодоляване на скованата форма от миналото и на онзи художествен мироглед, който се задоволяваше с безсмисленото и дребно търсене на жанрово въздействие. В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвремието. Те носят още следи от миналото и са плод на още нестабилен мироглед, който наистина се стреми към утрешния ден, несъзнателно обаче все още поддържа връзка с вчерашния и малко или много се нагажда към общото естетично ниво. За това при оценка на сегашното българско художествено изкуство е трудно да си послужим с категоричния мащаб на западноевропейската действителност. Малкото български художници, които надхвърлят тази преценка, не могат да служат като пример, понеже работят в чужбина, при други условия и техният вроден талант се насочва по други пътища.

В българското изкуство все още няма точно определени насоки и школи. Това е много характерно за индивидуалистичните търсения на най-младите, които искат да скъсат с традицията на много порядъчните салонни картинки и с отживялата „Украса на дома“. Все пак те не се чувствуват достатъчно далече от това, което е било вчера, не притежават достатъчно смелост и сила, за да извършат последователното откъсване от традицията. Чужденецът лесно може да разбере тази мнима „аномалия“ — достатъчен е само един поглед върху досега постигнатото и върху условията, при които е постигнато. И тъкмо за това малкото ценно, което е създавала съвременната българска живопис, има толкова по-голяма стойност.

Като реакция на пристрастеността към предметното, се явява починалият Иван Милев със своето дълбоко почувствано от него самия изкуство като поглед зад предметите. Етнографският елемент се съблимира в неговите картини до мит. Неговото изобразяване на всекидневието на народа ни позволява да надникнем към легендарните далечни корени на този народ. Живописата му крие някакъв атавизъм: тя има допирни точки със старобългарската иконопис, спотанла е нещо от духа на българските манастири и ни напомня за забележителната красота на българското възрождение, изключително богато на орнаменти и композиция. Може би тук са корените на така характерния стил на Милев. За него начинът на живот на народа е израз на прабългарския национален дух и на първичността на човека изобщо: нещо, дошло силата на ритуала и предавано от свещените традиции на неизброими поколения. Този художник притежаваше извънредно богат вътрешен живот, който той можа обаче да въплъти в съвременни образи едва в крайния си творчески период преди смъртта.

Борба да овладее материята, да я обхване и да предаде нейната първичност — това е и до днес още творчеството на Владимир Димитров-Майстора. Този художник със здрав и самобитен инстинкт се приближава твърде до западноевропейската художествена култура. Неговите пейзажи и фигурни композиции, които изобразяват не само повърхността на нещата, израстват извън времето и пространството в динамична, пламенна атмосфера на екстаз. Той не унищожава напълно формите на реалността, не стига до художествени абстракции, той само дава нова форма на обикновената материя и по този начин така я одухотворява, че всичко сякаш се връща към онова примитивно схващане, което е вдъхвало душа и на мъртвите неща. Човекът, камъните, дърветата, планините са еднакво живи или еднакво мъртви; те са за него еднакво ценни и носени от един ритъм. Димитров-Майстора е голяма надежда на българската живопис. Почти всичките му работи са закупени в чужбина. Култура и неоспорим талант показват работите на друг млад художник — Дечко Узунов, който е все още търсещ. Той се мъчи да преодолее суровата природа, като ту се обръща към българската иконопис, ту черпи от собствените си способности, за да види вътрешната същност на нещата и истинското лице зад човешката маска. Поредица от студии из манастирския живот показва неговото сигурно владение на експресивния стил и съвременното му чувство за багри и композиция.

Бенчо Обрешков стои близо до западноевропейското изкуство. С почти брутално настървение сграбчва природата и я разбива, за да изобрази от нея нещо свое динамично, характерно. Неговите пейзажи крещат в напрежението на линиите и в пароксизма на багрите. Неговите портрети разбулват най-същественото в характера. Изкуството на Обрешков е спонтанно и въпреки това диференцирано. Макар че при формирането на неговия художествен стил се намесиха много влияния, той е художник с подчертан собствен стил, със сигурно усещане за съвременност и талант с многообразни и богати възможности.

На съвсем друга плоскост се движи творчеството на Георги Папазов и Николай Дюлгеров. Техните стремежи са изцяло извън кръга на живописата в страната. Папазов работи в Париж, Дюлгеров — в Италия. Папазов, от кръга на парижките сюрреалисти, е по съкровено си душевно настроение инфантилен и примитивен. С лекотата и бяселата безотговорност на дете той сътворява един йероглифиден и алогичен свят на фантастични знаци и цветни петна, в който части на материалния свят се преплитат с графичните художествени символи на нещата — един свят, на който само някаква иреална логика придава смисъл и разбиране. Някои изложби в Париж, Лондон и др. направиха името му известно на западноевропейския културен свят.

Дюлгеров търси да обхване със своите картини космическите закономерности. Окръжността и квадратът в хиляди форми трябва да покажат, че тяхната геометрична същност, засилена чрез чистата звънка багра, е основа на вечната хармония. Днес Дюлгеров е един от най-ценните съмишленици на италианските футуристи.

С това са изброени почти всички, които определят насоките на българската живопис към бъдещето. Освен това могат да се споменат още някои млади талантиливи хора — Илия Петров и Васил Стоилов. Тяхната стойност ще се прояви едва „утре“, когато българската живопис ще се е освободила от мъртвите. Днес още е невъзможно да се формулират всеобщи и трайни насоки.

Сп. „Дер Щурм“, 1929

НЯКОЛКО ДУМИ ЗА БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО

Едва ли би могло да се говори за съвременно българско изкуство с напълно установени насоки и изяснени задачи. Не може и да се иска от една твърде млада страна, като България, преживяла едва полувековен свободен живот, художествен разцвет, който да надхвърля нейното общо културно равнище.

Но през тоя къс период на-свободно развитие тук е направено твърде много за изкуството. И българският художник в своите схващания и умение е раснал през това време с удивително бърз темп. Като оставим настрана хубавите и ценни образци на старата българска религиозна живопис, първите стъпки на българските художници след Освобождението са несигурни, подражателни и култивират един етнографично-предметен възглед върху нещата. Творенията от тоя доста продължителен период в българското изкуство носят печата на безспорен дар, но лишен от подплатата на една по-висока художествена култура и вкус. И въпреки това, от тоя период срещаме по-трайни образци, които ясно говорят не само за изобразителната одареност на българина, но и за едно отговорно отнасяне вече към изобразителните проблеми. И едва преди четвърт век се забелязва едно несмело раздвижване в новото българско изкуство: с голямо закъснение импресионизмът раздвижва и българският художник, за да му открие нова насока, ново виждане. Тъкмо преди Голямата война се появяват и първите опити да се внесе повече експресивност и синтез в българската живопис, но те остават изолирани. През последните 6—7 години неуясненият стремеж на младото поколение художници да съгласуват своята работа със съвременната ритмика и дух дава по-определени резултати. Те потърсиха не само нови начини на израз, но и нова тематика.

На българите не липсват талантиливи млади художници, но мнозина от тях бързо заглъхват, смазани от лошите икономически условия, при които се развива българското изкуство. Оцелялите вършат едно героично дело, въпреки негодите, които ги съпътствуват.

Работите на изложителите в тая изложба, макар че не обхващат всички прояви на най-новото българско изкуство, дават доста определена картина за последните стремежи и насоки на българската живопис. Впечатлението би било още по-пълно, ако не липсваха картините на неколцина български художници, които с успех работят в чужбина.

Статията е поместена на български и френски език по случай изложбата на група български художници в Белград през 1933 г. Същата статия е излязла и на сръбски език.

ХУДОЖНИЦИТЕ ЕВРЕИ В БЪЛГАРИЯ

До преди няколко години нашите евреи не проявяваха нито някакъв особен интерес към българската духовна култура, нито участваха в градежа на тая култура. Онова, което наблюдаваме в Русия, Англия и Германия — един значителен брой израилтяни да движат колелото на изкуство, литература, театър, да заемат дори първите места в творческия живот на тия страни — липсваше у нас. Малките и случайни прояви в това направление не можаха да бъдат отбелязани дори като съзнателен стремеж у съотечествениците ни евреи да си извоюват терен в творческия живот на страната ни. Безспорно, досегашната творческа подазеност у нашите евреи има причини, но те не са в липсата на одареност. Днес картината е променена: в музиката, в литературата, в сценичното изкуство и в живописа пораснаха няколко имена, които са от значение за нашето изкуство и, носейки всички белези на племенна талантливост, са резултат на общия наш творчески подем, последвал след войната. Специално в живописа нашите художници евреи показаха изненадващо бързо развитие, показаха една подвижност и усет към съвременните живописни задачи, неща, които ще им гарантират едно нормално и смислено развитие в бъдещия им път. Ценното, интересното у художниците евреи, школували у нас е, че те не чувствуват раздвоението между заложеното племенно у тях и текущите си изживявания: те живеят с нашата земя, с нашия живот, с типичното наше битово дори. Давид Перец не го блазни само нашия монументален родопски пейзаж, той не вижда само смело спускащите се планински склонове и залепналите къщи до тях, буйните гори, синьото небе над обгорените хълмове или причудливите чупки на речните русла — него го интересува и самият живот на планинците, затова той прави опити да ни даде битови фигурални картини в голям мащаб. Той наистина, е още твърде млад, както са млади още всички евреи художници, проявили се през последните две-три години, за да се справи умело с тая трудна задача, но усилието му е

твърде характерно. И М. Бенционов също обича българския пейзаж — селския пейзаж. По-важното е, че той го вижда както малцина го виждат — в неговата плътност и първична монументалност. Недавнашната му изложба показва, че той прави бързи успехи и ако все тъй ревностно и смислено работи, можем да го посочим като една от хубавите надежди на българската живопис!

По-друг и по-оформен е Елиезер Алшех. Той иде от чужбина. Носи една добре осъзната живописна култура, съединена с буен темперамент и истинско живописно чувство. Неговите работи от Пирея, Йерусалим са дадени със сигурността и проникновението на художник, напълно овладял сюжета и средствата си.

Ако бихме потърсили специфично племенното у художниците евреи, елементи от него ще намерим у Султана Суруджон. Склонността ѝ да търси в портретите си някаква специфична физиономичност (особено е характерна в това отношение картината ѝ „Майка“) не иде от желанието да оригиналничи. Инстинктивно тя търси в портретите си расова физиономичност, за да задоволи толкова художествените си изисквания, колкото и гласа на своята кръв. Тъй работите на тая талантлива художница добиват цената на изживяно и почувствувано изкуство, въпреки реминисценциите на едно минало изкуство, внесено у тях. „Майка“ сочи най-добре по-нататъшния ѝ път. Почти не излага в последно време Ана Бѐхар, но тя и до сега остава един от най-добрите графичи у нас, притежаваща знание и чувство на истински художник. Аврам Самуилов също не излага.

Всички тия художници евреи споделят съдбата на художниците у нас. Те се развиват при същите неблагоприятни условия: липса на художествена атмосфера и едва зараждаща се заинтересованост към изкуството.

Че талантът не е всичко, че са нужни условия за неговото развитие показва съдбата на друг един художник евреин от Видин — Жул Паскин. Може би тоя болен поет на нощния Париж — най-типичният парижки художник на нашите дни — щеше да остане обикновен продавач на колониални стоки, ако Америка и Париж не дадоха храна и мащаб на неговото дарование. Преди няколко години той загина трагично, задушен от изпаренията и съмненията на вечния град, като остави художествено наследство, което вписва една глава в историята на европейското изкуство.

Машиннопис, 1935

БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО И НИЕ

Чужденецът, който желае да се запознае със съвременното българско изкуство, трябва първо да опознае отчасти нашата история. Това е необходимо не само за да може да си създаде правилна идея за творчеството на българските художници, но и да разбере напълно огромните постижения в областта на българското изкуство през този кратък период на свободно съществуване.

Политическото робство не винаги бива придружавано от културен застои, но през време на турското робство България изгуби както политическата, така и духовната си свобода. Освобождението през 1878 година завари българите с твърде малко културни и художествени останки, които биха могли да послужат като начало за национално изкуство в една новоорганизирана държава. Липса на връзка с миналото бе първата пречка, на която се натъкнаха младите български художници. Пак липса на обществен и личен интерес към изкуството изобщо създаваха извънредно големи мъчнотии за следване на първи български художници в Европа.

Голямото художествено съкровище, наследено от миналото — стенописи, икони, дървена резба, намиращи се в черкви и манастири, макар и сами по себе си извънредно ценни и интересни, се оказаха безполезни за даване насока на национален стил.

Малцина по онова време разбираха стойността на черковната живопис, която благодарение на личните способности на изтъкнати български художници, притежава специфична локална индивидуалност и представлява особен естетичен и научен интерес. Но, дори ако значението на тази живопис бе правилно оценено, религиозното творчество би представлявало последният фактор, който би послужил за основа на развоя на светското изкуство.

Дейността на първите даровити художници, следвали в Европа преди Освобождението — Станислав Доспевски, Николай Павлович, Христо Цокев и други — образуваха един вид оазис между двата периода. Тези художници, работили под влиянието на тогавашните европейски академии, се завърнаха в отечеството си като чужденци, без да имат представа как тяхното майсторство би могло да бъде приложено. От тях само Николай Павлович разбра, че неговата родина се нуждае по-скоро от учители, отколкото от професионални художници. Поради това той не се задоволи само със собствената си школувана способност за рисуване на

портрети, но се зае със създаване на популярни литографски отпечатъци, възпроизвеждащи героични събития от българската история, с намерение да даде обща просвета на населението. Повдигайки националното патриотично самочувствие, тези творби, без съмнение, представляват основата за изграждането на светско изкуство в България. Първите преподаватели по изобразителни изкуства в страната бяха или чужденци, главно чехи, или българи, завършили чужди академии. Те започнаха работата в една страна, в която не съществуваше интерес към изкуството и целяха не толкова изработване на картини, колкото възбуждане на интерес към художествено творчество в една новооснована държава, където умовете на пионерите бяха заети с организационни и други задачи.

Но, въпреки тези неблагоприятни условия, през първите няколко десетилетия се създаде както ново изкуство, така и нов интерес към него — изкуство, изразяващо атмосферата на страната и характера на населението: простичко, отчасти наивно, картинно, етнографско, но специфично българско. Ранните художници започнаха с трудната проблема — локалната картина, като под думата „локална“ се разбира всичко, свързано с националния живот на страната. Очевидно, тази тенденция бе трасирана от намиращи се в България чужди художници, които откриваха тук напълно свежа и чисто локална атмосфера — забавна и примамлива не само със своето външно разнообразие на багри и форми, с физиономията на български типове, тяхното облекло и вътрешността на жилищата, но и твърде екзотичната и типична психология, лична и обществена, изразена в обичаите, обредите и начина на живот.

Трудностите в справяне с такъв материал за истинско художествено творчество обаче не разочароват дори второстепенни художници. И така, локалната картина от оная епоха ни дава примери, които, ако не притежават дълготрайна стойност, са поне искрени по отношение концепция и старания, отговаряйки напълно на духа на времето.

Изтъкнати представители на тази школа са *Иван Мърквичка*, *Антон Митов* и *Иван Ангелов*. *Мърквичка*, който, чех по рождение, е живял и работил в България от 1881 година насам и сега се счита български художник. Той пръв откри живописните качества на българското село. Италианският възпитаник *Антон Митов* работи по същия маниер, макар многобройните му локални творби да са свръхдетайлни и примесени с етнографски материал.

Художникът *Иван Ангелов* положи усилия да превъзмогне влиянието на етнографския материал. Върху неговото платно етнографският елемент е заместен с мотиви, откриващи тенденция към достигане атмосферата на чисто изкуство. В неговите творби намираме първите насоки на импресионизма. И тримата тези художници бяха издържани от държавата, единствен патрон по онова време.

Коренно се различава творчеството на един друг чех, *Ярослав Вежин*, чиито картини са неразривно свързани с военната история на България. Художник с обширна ерудиция и прекрасна техника, той остави голям брой табла, илюстриращи Балканската война, военни маневри и прочее. Въпреки голямото му изкуство като художник обаче, влиянието му върху разрастващия се живопис в страната бе слабо. Благодарение патронажа на държавата, той работи при много благоприятни условия.

Първият период на българското художествено творчество се закрива с още няколко по-маловажни имена. Един от най-добрите български портретисти, *Никола Михайлов*, се отличава през време на Балканската война. Той работи в Берлин вече от четвърт столетие, където, изглежда, творбите му се радват на голям успех в известни среди.

По онова време от българското художествено творчество се интересуваха само дворецът и държавата, поради което повечето от творбите на споменатите художници са притежание на държавата или двореца. Странно, че през този период не се проявяваше особен интерес към скулптурата и даровитите ѝ представители бяха малцина на брой. От тях заслужава да се спомене *Жеко Спиридонов*.

След Балканската война настъпи завой. Със своето закъсняло пристигане, импресионизмът промени разбиранията и стремежите на няколко български художници. Макар известна група, включваща *Стефан Иванов*, *Атанас Михов*, *Цено Тодоров*, *Елена Консулова-Вазова* и няколко представители на по-младото поколение, като *Никола Ганушев*, *Никола Кожухаров*, *Борис Митов* и други да продължава да работи по маниера на *Мърквичка* и *Митов*, друга група, възглавявана от най-даровития съвременен художник *Никола Петров*, се опитва да се отърве от ограниченията наложени от школата и да даде по-жив израз на своето изкуство.

Топлите пейзажи на *Никола Петров*, завършил Българската художествена академия, са преизпълнени с нежни чувства и придават на френския импресионизъм характеристики,

изразяващи чист балкански и славянски характер. Той се радва на няколко покровители и значителен брой почитатели сред по-младата генерация български художници.

Постиженията на Никола Петров, прекрасните акварели на италианския възпитаник *Никола Маринов*, първите планински пейзажи на *Борис Денев*, който по-късно се превърна в един от стълбовете на българското изкуство, акварелите на *Константин Щъркелов*, макар и твърде различни по характер, не притежават никакви следи от имитации и дават нова перспектива на съвременно художествено творчество. Тези артисти не са основали школа в истинския смисъл на думата, но са дали живот и оригиналност на българското изкуство, печелейки за пръв път признателността и подкрепата на обществото.

Едва след Балканската война (1912—1913) на българския художник бяха отворени с изненада очите по отношение красотата на природата в собствената му родина — красотата така разнообразна в своите форми. Тогава *пейзажът* стана любим предмет и от този ранен период са останали ценни творби.

Въпреки всичко извършено до тогава, Първата световна война завари българското изкуство изобщо с малък брой определени проблеми и идеи. Колкото и ценна, от индивидуалната продукция не би могло да се очаква да създаде определена тенденция към чисто национално изкуство. Самата война спря естествения възход на българските художници, които, без предварителна подготовка се опитаха да рисуват всенни картини. Колкото и искрена обаче, продукцията им притежаваше малка стойност като художествено творчество.

Българското изкуство навлезе в нова фаза на развитие веднага след войната. Появи се внезапен творчески изблик, давайки израз на дълго подтискана енергия. Организиран бяха голям брой частни изложби, включвайки творби от всякакъв вид и опити от различна техника. По онова време дори и хора от средна ръка купуваха картини и създаваха работа на художниците. На тази голяма продукция обаче, липсваше фокус; липсваше определена национална тенденция. Все пак, едно чувство на повишено настроение и сигурност се забелязваше в творбите на по-надарените изложители. Този период отхрани оригиналните заложи на *Владимир Димитров-Майстора*, поддържан няколко години от щедрият на един американец и работещ под неговото покровителство. Този художник направи успешен опит да отстрани

етнографията и литературата в локалното художествено творчество и да създаде няколко композиции с мотиви от българското село.

Двама от най-добрите скулптори — *Андрей Николов* и *Иван Лазаров* — също работеха по това време. Първият е портретен скулптор; вторият работи върху групи от фигури и селски композиции в личен стил.

Понастоящем по-младата генерация български художници работи под западно влияние. В техните творби се забелязват следи от съвременно френско и германско влияние, но те очевидно се стремят към индивидуален стил, опитвайки се да запазят атмосферата на своята родина. Всичките им опити да достигнат до строго балканско изкуство обаче, ще си останат само искрено желание години наред, понеже представляват трудна работа за артисти в толкова млада и с толкова дълъг път за изминаване държава. Главната характеристика на съвременното българско изкуство представлява желанието да се замени академичния маниер с жизнена есенция на предмета и да се открие истинската стойност на нещата. Тези не толкова нови в Европа идеи са още пресни в България.

Дузината млади художници, които вземат предвид тези проблеми сега разбират напълно значението на българските черковни стенописи и оценяват работата на по-ранните български майстори — едно виждане в правилна перспектива. Бенчо Обрешков, Дечко Узунов, Кирил Цонев, Иван Христов, Пенчо Георгиев, Илия Петров, Зоя Паприкова, Стоян Сотиров, Вера Недкова, Петър Урумов, Вяра Лукова, Борис Иванов, Александър Стаменов, Маша Узунова, Иван Пенков, Цанко Лавренов, Константин Търнев, Султана Суруджон, Елиезер Алшех, Давид Перец, Ненко Балкански и други, са от най-младата школа художници, които подпомагат развитието на българското изкуство. В България няма добре очертани школи, но е напълно очевидно, че младата генерация е предначертала насока за себе си, опитвайки се да открие свой собствен път, докато работи в духа на съвременното изкуство.

Безразлично дали работят върху портрет, битова картина, натюрморт или пейзаж, художниците полагат усилия да се отърват от конвенционалността и от външното влияние. Те развиват нов начин за виждане на нещата в родния пейзаж, нов начин на чувство към местните багри и всичко напълно национално.

Един преждевременно починал художник — Иван Милев —

бе типичен представител на тази група. Той нарисова няколко композиции, в които се виждат редки задълбоченост и въображение, откривайки примитивни обичаи и обредности в българския селски бит.

Няколко артисти работят извън страната. Един от тях, Георги Папазов, е деен член на парижката сюрреалистка група, М. Дюлгеров — на италианския футуризм в Рим, е носител на стипендия за рисуване на портрети.

Макар и да има даровити представители, скулптурата не се развива с темпото на живописата. Предпочита се портретна скулптура и изглежда, скулпторите се страхуват да се заемат с по-комплицирани проблеми. Освен Иван Лазаров, Марко Марков, Иван Фунев, Любомир Далчев, Любен Димитров, Мара Георгиева, Мина Иванов, Асен Пейков, Васка Емануилова, Стефан Пейчев и други полагат всички усилия да разширят обсега на българската скулптура. Освен портрети, работата им се състои в торсове, групи от селяни, животни, планове за паметници и т. н. Като материал използват бронз, теракота и смеси от глина.

Графичното изкуство се развива самостоятелно, повече или по-малко свободно от влиянието на стари религиозни илюстрации и черковно резбарство. Старият графичен художник Петър Морозов, който за сега се е отдал изцяло на акватинта, бе последван от други графични живописци, единият от които, Васил Захариев, използва добре в работата си маниера на българските примитивни художници. Освен тях, Веселин Стайков, Борис Ангелушев и Пенчо Георгиев вършат доста полезна работа, но българското графично изкуство е още в своето детство, макар да се използва достатъчно в илюстриране на детски книги, които се считат за важен отрасъл на изкуството.

Карикатурата, особено политическата карикатура, има два изтъкнати представители в лицата на Александър Божинов и Илия Бешков. Александър Добринов предпочита обикновената образна карикатура.

За занаятчийското модерно приложно и индустриално изкуство, в сравнение с развитието му другаде, е още рано да се приказва. Селското занаятчийство постепенно изчезва. Орнаменталната бродерия върху национални костюми — така разновидна, така оригинална и интересна в линии, багри и материали, различна за различни райони в страната — още не е намерила своя паралел в съвременната ръчна продукция. Многото работа извършена в тази насока е в повечето случаи неуспешна. По-добри резултати са добити в килимите,

където традицията на стари модели и багри е много добре запазена и продукцията намира добър пазар не само в България, но и в чужбина.

Опитите от страна на някои художници да открият специално училище за български занаяти и приложни изкуства, включая тъчене, гравирание, стоманени продукти и керамика, до сега не са дали резултати. Напоследък обаче много професионални училища в страната са се заинтересували от този вид работа и резултатите дават големи обещания.

Освен стенни тъкани, добре се развива и грънчарството, но макар и да има значително търсене на национален стил, застъпващ чисто български мотиви, малко е постигнато до сега в смисъл на вкус и култура, които представляват есенцията на този вид артистична работа. Машинното производство е ограничено, в същност то не съществува в България и повечето фабрични продукти се внасят.

За сега българската архитектура е под европейско влияние, комбинирайки простотата на формата с чистотата на линията.

Елементите на типичните български планински къщи, построени главно от дърво и за единични семейства, са неприложими за нуждите на съвременната архитектура. Същото би могло да се каже и за каменните манастирски и черковни здания, строени от необучени местни архитекти, макар и да не могат да се отрекат тяхната красота и естетична стойност. Архитектите обаче, намират вдъхновение от оригиналните характерни елементи, особено за вътрешно планиране. Старите български архитектурни типове могат много добре да бъдат използвани в общи линии за летни къщи и малки здания, и млади архитекти, които са изучавали особеностите на стари български жилищни постройки, често използват същите принципи за строеж на типични малки градински жилища. Все пак, малки са възможностите за разработване на архитектура от чисто национален стил при сегашното силно влияние от страна на Европа.

Сп. „Студио“, Лондон, 1938
(под заглавие „Раждането на едно
ново изкуство в България“)

СОФИЯ И ХУДОЖНИЦИТЕ

Не зная дали посетителите на тъй многото художествени изложби в столицата са обърнали внимание на обстоятелството, че град София е един случаен, съвсем случаен обект в творчеството на българските художници, макар че най-добрите от тях живеят в този град, обичат го и мъчно го жертвуват, ако стане нужда да го напуснат и заминат за „романтичната“ провинция, която усърдно рисуват.

Почти съм сигурен, че този факт не само никого не изненадва, но всеки го намира за съвършено естествен — нещо съвсем редно: Какво интересно в същност има за рисуване в София! Нищо изключително, нищо екзотично, нищо, което непосредствено да засяга съзнанието ни с романтична интрига.

Всъщност, отношението на нашия художник към София като пейзажен обект за пресъздаване, най-пълно и цялостно определя неговия сюжетен мироглед в тоя момент. Разбира се, случайните отскачания от тоя мироглед поне за сега са без значение при определяне на общите пейзажни стремежи на художниците ни.

Обърнете внимание: някогашна провинциална София е била по интересен, по-благоприятен сюжет за художника. Чужденецът Обербауер, в десетки акварели бърза да запечати забележителностите и типичните ориенталски остатъци от селска София, предвиждайки, може би, че на нейно място ще израсне един модернизиран град без своя архитектурна физиономия.

По тоя път върви друг чужденец — графикът Йосиф Питер. И той търси архитектурната идилия.

И странно! — и напълно последователно — и до днес почти всички наши художници, които рисуват София, търсят за сюжет провинциалното в столицата, а не настоящия ѝ лик, настоящия ѝ ритъм.

Ето Атанас Михов: за него София е едно примамливо далечно селище, проснато при полите на една самотна планина, понякога заснежена, понякога забулена с облаци: друг път — мираж, виден между корените на два дъба или зад ярката зеленина на една ливада. Може да е София, може да не е София! Градът, с архитектурните си грамади, улици, движение, му е чужд. Чужда му е характерната физиономия на София. И за Константин Щъркелов, и за Борис Денев той е силует, далечина. Те са напълно последователни — той не подхожда нито за пейзажните поетизации на Щъркелова,

нито за архитектурно-историческата романтика на Денева. Тъй и Васил Захариев търси приказката на едновременно София („Света София“).

Но в нашата живопис имаме едно колкото странно, толкова радостно и изключително ценно явление: пръв е навлязъл в улиците на съвременна София един от най-нежните ни и най-неградските художници — Никола Петров и ни е оставил ненадминати до сега изгледи от столицата („Площад Народно събрание“, „Лъвовия мост“, „Народният театър“, „Подуенският мост“, „Църквата Св. София“). Никой не би повярвал, че авторът на „Ерма“, на „Пожънати ниви“, пещерските изгледи, на „Река в камънаци“ би могъл да бъде заинтригуван от градския пейзаж и да го води и даде в такава перспективна широта, живописно разнообразие и своеобразна лиричност. Тия платна и до сега остават най-ценните архитектурни пейзажи в нашата живопис, без да искат да подчертават суровостта, динамиката и линеарната строгост на градския пейзаж.

А тъкмо тия елементи вече трябва да търси съвременният художник, ако иска да даде характерното, физиономичното на нова Голяма София.

Животът на София вече се сили да почувствува ритъма на големия град и бързо се приспособява към неговите изисквания на улицата и в къщи. В облекло, в мебелировка, в начин на живеене, в забавите си — софиянецът старателно се мъчи да забрави и кривите улици, и схлупените стрехи, и шумящите вадички, и калпака, и бъклицата, и шарените ръкави — дори е противен със стандартното си увлечение.

А творецът ни? — Творецът ни още не може добре да почувствува тая нова ритмика, тоя нов дух на града, като любим и годен за възпроизвеждане материал. Той е още в миналото ни — в Карлово, Търново, Месемврия. Това още не е упрек. Нашите художници — най-младите дори — обичат по-скоро чрез чуждите образи градския пейзаж и ако случайно София ги спира, то явно е, като сюжетна теза, а не като дълбоко почувствуван материал, обикнат и със сърце разработен. И ето задачата на художниците, които в бъдеще ще се помъчат да обикнат София и творчески да ни разкрият нейната живописна хубост и ритмика: да видят, че софийският климат ни дава променчиви атмосферни състояния, които менят живописно и светлинно архитектурните маси, създават интересни светлосенки и правят от софийската улица жив и специфичен сюжет. София сутрин, София в мъгла, София в сняг, София вечер, София в дъждовни дни, София в прясна

зеленина — това са стотици състояния на града, които преди
всичко трябва да почувствуваме и обикнем като жив органи-
зъм, за да можем искрено да го пресъздадем като художници.

Сп. „Сердика“, 1940

КРИТИКИ И ОТЗИВИ ЗА ИЗЛОЖБИ

ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС ДЕНЕВ

Светът е безразличен. Нещата носят формалната цена на разнообразието се материя. И само, когато съзнателно се определим към тях, те стават наше битие — наши приятели или врагове. Но съзнателното или подсъзнателното ни отношение към тях е тъй подвижно, както е подвижна душата, прсбяваща по безкрайна стъба на настроения. И тъкмо това подвижно, непостоянно отношение към тях ги прави разнообразни, многостранни и изтръгва ония новости, които може би те нямат, но добиват от съприкосновението си с творческото човешко. Аз. „Той беше достатъчно поет, за да мени битието в неговите очи своите шарки, за да мени в ушите му своята музика“ — казва Брандес за един норвежки писател. Може би, в тия думи е тайната, с която талантът изтръгва от света изненадващи понякога новости, а самият човек прави загадка сам за себе си.

Хиляди пъти минаваме покрай предметите, мислим, че ги познаваме — толкова са ни доскучали, че искаме да забравим за тях. Но идва някой, на когото те са се открили, който е издебнал тяхното невидимо вмесване в неговия живот — и потръпваме от новостта на отношението, което може би сами, в твърде кратък момент, смътно, подсъзнателно сме изпитали към тях. И изведнъж те добиват нова цена — разкриват се в несподозирано разнообразие, определено от творческото човешко. Аз.

Яремът на чисто външно отношение към нещата най-вече е тегнел върху изобразителното изкуство. Обикновеното виждане на цели поколения и народи е потискало художника. И малко ли художници, са оставили купища картини — студени, майсторски, свършени формално, но без да разберем от тях мъката на художника, радостта му, извикани от неговото общение с външния мир? Налагал се е предметът и чуждите очи — каквото те виждат, каквото те харесват.

Някой цял живот е носил мъченически кръст и е рисувал натюрморти — бутилка с червено вино и раци. Друг — след весела нощ е писал „Снемане от кръста“. Големите са махвали с ръка и са живели чрез своето изкуство, а средните и малките са се превивали, гледащи през чуждите очи, без да оставят частица от себе си.

У нас художникът още гледа през очите на мнозинството и вижда това, което всички виждат или отношенията му към света са тъй бедни, както и на другите. Нещата не го изненадват. Той има за тях оскъдното познаване на обикновен смър-

тен и е съгласно идва до обикновена изобразителност, разнообразна само от минимални външни особености. Затова и сполученото дилетантско платно носи същите достойнства на онова, което дава художникът с име.

Борис Денев години подред, кога повече кога по-малко, угаждала на обикновеното виждане и природата възкръсваше у него, коректно изобразена до ненужни подробности. Една немалка серия от етюди и картини в настоящата му изложба свидетелствува за едно искрено, но безлично отношение към натурата — искрено по отношение на онова, което се иска от школовка и общество, но безлично като творческа продукция. И тъкмо в тия му работи намираме първите несъзнателни протести против запрещението свободно да вмесва художника своето интимно. Аз в работата си: художникът забравя нещата и оставя само слънцето например, което трепти по тях и в душата му; или — тишината и спокойствието добиват образ на мъртъв завой, където нещата стават отражение и изгубват всекидневните си остри контури. Тая мъка на по-близко общуване с нещата се явява вече често в по-последните му работи, особено в етюдите му от река. Изобщо — където едчо непосредствено преживяване го е накарало да забрави да мисли как изглеждат те за другите. В последната му изложба вече мъката да се сближи с нещата, да заговори чрез тях, намира освобождение и израз в най-хубавите му картини.

Възторгът от изображението потъмнява и идва радостта, че е намерен път да приказва чрез нещата за себе си: за ония неясни сближения и отблъсквания на човешката душа с видимия свят — за страха, за страданието, за странностите, в които те се откриват. И ето тук пейзажът добива цена на човешки документ — не е безлично парче земя. И художникът идва до това не само по външни внушения: търсено е с тревога, за да се угаси болката на вътрешната неудовлетвореност и недоволство. Инак художникът би се спрял на първите свои пейзажи. От тях има не малко в сегашната му изложба. Безспорно те носят достойнствата на едно формално изкуство, някъде внезапно стоплено от порива на едчо неопределено чувство или от тайната на една цветна хармония. В тях се лута душата на поет — неосвободена, безсилна да каже болката си, възторга си, включена в безличието на суровите форми. Тя залъгва себе си с изображения на подробности: мъчи се да примири кипналото чувство с рязката зеленина на гората, със стъклената синина на небето или с безстрастната сивота на крайпътните вър-

би, и (уморена) спира като при последно удовлетворение — на предмета, на неговия локален тон, на неговите банализирани линии. Но онова, което е станало между човека и предмета — творческото познание на нещата — е изчезнало незабелязано в тая борба за обладаване. Онзи универсален пример — „хубава е статуята ми, но ако бих могъл да дам онази, която живее в мене.“ — не е поза, а ужасът на творческо несъвършенство, което винаги, по-силно или по-слабо, изпитва истинският творец пред завършената си работа.

Но Денев не спира тук. Незабелязано той преодолява отделните части на пейзажа: — разбира че, многото листа не са гора, разбира, че някъде в общото бие сърцето на земята, която събужда възторга му и го кара да потръпва пред голямото, силното и хубавото в нея. И зазвучава вече в неговите пейзажи широката мелодия на цялото („Завой“, „Вода“, „Ниви“, „Янтра“ и др.), където частите престават да живеят самички, не дразнят със своята отчужденост, подчинени на общия ритъм, туптящ във всяко парче земя. Тъй Денев постига пулса, широчината, обгорялата необятност на нашето поле или капризно бягащите хълмове, нарязани с угари, които извикват тъмното потръпване в душата ни за естествена сродност с тях. Неговият лиричен пейзаж не достига субективизма на каприз, нито чертата на точно определено чувство, рязко изменящо формалните дадености — той си остава носталгия, възторг, радост, изразяващи чувствителността на една романтична душа.

Но тъкмо тая неопределена лирика подхлъзва художника понякога в схематичност, лишена от характерност и търпяща повторение. Затова и някои от картоните му от тоя цикъл нямат силата да овладеят и подчинят, при всичките си привидни достойнства — изгубено е онова съгъстено непосредно чувство, което ни открива тайния и мистичен живот на земята. Но тия платна са твърде малко. Художникът сам предусеща опасността от неопределеното общо — пантеистично отнасяне към природата и прави нервни усилия да се освободи от него, и по-лично, по-интимно да заговори с нещата и чрез тях. Последница от това напрежение са десетина картон, където художникът дръзва да покори натурата и да заговори за себе си чрез нея. Дързостта е още несигурна, но протестът за освобождение на творческото Аз е явен. Изведнъж безличната видимост на нещата става неинтересна: става ясно, че нещата имат свой таен живот, че те са живи същества, които враждуват помежду си и с човека, че могат да бъдат доверчиви другари. Отбулва се нов мир, с който не лесно може да

се справи художникът, току-що смътно доловил неговото биене. Но в първите си още стъпки Денев преодолява твърде много. „Пътници“ е типично за тия му опити. Една тъмна, враждуваща, неприязнена природа, пълна с тайни, с невидими, но дебнещи призраци, е подавила малките пътници, изгубени по широкия път. Даже сухият телеграфен стълб надвисва заплашително. Това е едно твърде лично сближение с природата, при което тя добива смисъла на новост, смисъла на едно дълбоко, правдиво преживяване. Същата тая природа утре, огряна от слънцето, ще бъде ласкаещ другар, на когото можеш да се довериш, а може би ще бъдеш и силният, на когото ще се доверят. При такова едно отношение на художник към природа, където той и тя изгубват безразличието си, се създават творения неповторими. Денев по един или други пътища почва да разбира това и прави още няколко опити — „Река“, „Вечер“, „Езеро“, „Надвечер“ и др. Нека други очи не хресват тия му картини. Ако той наистина е почувствувал потръпването, уплахата от тясната връзка и въздействие на човек и природа, няма защо да се бои — само тъй се ражда ценно творчество и безразлично е къде ще отиде. В „Река“ природата е загърната в някаква суровост, монументалност — ония часове, когато тя се скрива в себе си и не говори, а по нея пъплят малките човечета. А малки човечета има много в картините на Денев — това е едно подчертаване на величието, широтата на земята. И ако в по-ранните му пейзажи това е мащаб, в последните му вече е необходимост. Във „Вечер“ надвисналият облак е „неприятен“, а какво монументално вътрешно сближение на земя и небе е получено: тук дърветата престават да живеят с листата си, а заживяват с козоните си — властно, като истински дъщери на силната земя. А омълчаното „Езеро“ е смутено от два облака, минаващи над него като страници птици, които може би след много години ще се върнат в него пак. Защо ни е нужно безличието на земята, когато тя има толкова много тайни? Защо ни е нейната пъстрота без загадка? Онзи, който ни я покаже жива, зла, добра, страшна, капризна — не е ли той творецът? Къде отива Денев? Нима ще отmine своите идилични пейзажи, нима българското небе и угари ще изчезнат от картините му? . . . Ако той наистина намери твърдо новия път — и българското небе, и българските угари ще заговорят тъй чрез него, че ще ги почувствуваме още по-близо, отвеки чрез кръвта си родни — същите по които нашите деди са бродили.

Сп. „Златорог“, 1922

ИЗЛОЖБАТА НА НИКОЛА ТАНЕВ

Пейзажът има своята характерна физиономия — подвижна, капризна,меняваща се от годишните времена, от светлините, но винаги запазваща своята специфична същност, както човешката маска винаги запазва своето при различните психически състояния. Тая негова същност, която го индивидуализира и го прави неповторяем, малцина художници прозират и тъкмо затова малцина пейзажисти оцеляват. Пейзажът на повечето наши художници не е творчески осмислен. Той е само случайна картинка, украшение, изображение, но не и постигната творческа задача. Оттам и тая безличност и незначителност у него. Такъв пейзаж не вълнува — той не е нито човешки документ, нито характерният живот на парче земя.

И тъкмо творческата осмисленост в последните работи на Никола Танев им дава преди всичко цена. Художникът знае какво търси. Той не е случаен. Не някакъв сантиментален естетизъм го спира пред това или онова парче земя.

Решил да възкреси в багри нашата стара къща, нашата стара улица на малкия провинциален град, той не забравя, че живее онова само, което излиза обогатено от едно творческо виждане. И остатъците от миналото ни възкръсват не само като архитектурни и етнографически документи у него, а като истинско живописно изживяване.

Неговите наситени багри, широката, синтетична, някъде дръзка техника създава от тях малки картини — трайни с чисто живописната си стойност. В тях няма архитектурни детайли, но те носят душата на една изчезваща архитектура. Типичен импресионист, той своеволничи със своето живописно впечатление. Но тоя недостатък е и неговото достойнство — той създава личното в неговата живопис, тъй характерно изразено в скиците му на селяни и циганки.

Някои искат да видят същата изразителност и преснота в големите му картини. Защо да налагаме задачи? Художникът казва най-хубавото в творческия момент — в живо нахвърлената скица. Понякога тя живее повече от картината.

Последната изложба на Танев е не само израз на едно порастване на художника, а и едно смислено, системно дело на българския художник, което само след време ще оценим — когато времето изличи легендата на старата ни къща.

В. „Слово“, 1926

В ПАРИЖКИЯ „САЛОН НА НЕЗАВИСИМИТЕ“ — ОТЗИВ ЗА ЕДИН БЪЛГАРИН

„Изложбата е огромна и неутешителна, такава каквито са всички салони през последните години: нещо, което по-ясно личи тая година е: че чуждестранните художници на изложбата привличат повече вниманието на публиката от французите. Ако не количествено, то качествено тежестта е на тяхна страна. Това не значи, че чуждестранната живопис е получила надмощие в изложбата. Аржентинци, японци, руси, съвсем не рисуват аржентински, японски и руски картини. Картините им са — французки, или по-право от „Парижката школа“, която не е французка, но не е скъсала с французката живопис.

Сред парижките чужденци има даровити хора, но не са още тъй разгалени от успеха, за да се свенят да излагат в Салона на независимите, Есенния салон или Тюйлерийския салон. И те предават на изложбите единствен почти интерес. По-видните французки художници или съвсем не излагат тук, или дават второстепенни свои работи.“

По-нататък в критическата си бележка за изложбата постоянният сътрудник на руското „Звено“ — г. В. Вейдле, се спира със няколко думи на някои французки и чуждестранни художници и отделя едва ли не най-много място за изложената работа на един българин.

„Ще спомена още Шуманович, Гозкасон, Маковска и интересното платно на Жорж (Георги) Папазов, твърде изразително и цветисто в своята килимна орнаменталност. Във всеки случай то не е картина, нито дори „декоративно пано“. Рамката му е случайна. По-скоро сякаш е къс от стенопис, част от въображаема стена с несъмнен и не малък талант. Неговото име трябва да се запомни.“

Бележката завършва: „Най-добрите скулптури са на испанеца Гаргалио: той заедно с платната на Фер и Папазов са най-интересното от всичко, което има в изложбата“.

В. „Слово“, 1927

В ГАЛЕРИЯТА НА ШЕСТТЕ

Там дебютира с 40—50 работи младият художник Бенчо Обрешков. Неговите работи са по-скоро опити, търсене на път, отколкото завършени картини или израз на пълно оформено художествено мировъзрение. Затова и немските живописни тенденции в изложените му платна (той е щудирал повече в Германия) често се сменят от французки влияния. И изглежда, че французкият дъх и изразни средства по-допадат на неговия темперамент.

Влиянията за един млад художник са неизбежни. Самата школовка е съзнателно, дисциплинирано влияние.

Онова, което дава индивидуална цена на изложените работи, е живото наситено чувство, с което са третирани. Ако зад тия работи още не виждаме оформения художник, то чувствуваме дарование, темперамент, нешаблонизиран вкус и композиционен усет. Как всички тия данни ще се развият на наша почва, при наши сюжети, времето ще посочи. Амбицията на изложителя трябва да бъде да ни покаже нашия пейзаж, нашия бит през своите схващания. Тъй той ще бъде по-убедителен за себе си и другите.

Експресивност и свежест има както в маслените работи, така и в тушовите скици на изложителя. Той умее изразително да усили краската, да подчертае линията. Затова, макар и сурови по тон и живописно разрешени, някои негови работи действуват с непосредствеността на скица. Състояние и характер са дадени в портрета на библиографа Никола Михов, една от най-сполучливите работи в изложбата. Ценно по тон и жив, смислен наивитет е платното „Момичето със сервиза“. Тоя изразителен живописен наивитет, с безспорно чувство към натурата, има в „Парижката зоологическа градина“, в „Сена при Паси“, във „В Розово“ и пр. Както в маслените картини, така и в тушовите скици, сплитането на импресионистични и експресионистични средства дава интересни внушения.

Но все пак повтарям: това е начало. Бъдещата работа на художника ще определи неговото място в нашата живопис. После той трябва да се въоръжи с повече знания. Ръцете в неговите портрети са още неизразителни, мъртви (с малки изключения). Характерните изкривявания, които съвременната живопис си позволява, трябва да почиват на сигурни знания на натурните форми. По-сигурни от знанията на прилежните поддръжници на фото-живописиста.

В. „Слово“, 1928

ИЗЛОЖБАТА НА КИРИЛ ЦОНЕВ

И в някои среди у нас, които още не могат да се примирят с насоките и задачите на съвременната живопис, не рядко се чува утешителната лекомислена забележка: днешното изкуство вече се връща към изкуството на миналото. В подобно твърдение има неосведоменост, мързел да се мисли и неразбиране органическата връзка между епоха и творчество.

Никоя човешка проява не виси изолирана от време, от социални и икономически условия, от психиката на известна епоха. И най-малко духовната култура, творчеството могат да избягват атмосферата, съмненията, борбите, подема и упадък на известна епоха. И затова да се твърди, че съвременното изкуство се възвръща към миналото, в най-добрия случай е лекомислено. Опитът на миналото всякога е бил поучителен. Много често човек се е възвръщал към културата на миналото — да сравни, да уясни, да предпази усилията си от заблуда, да се поучи от методите и схващанията на големите, но никой ценен творец на настоящето не е изгубвал своето съвременно аз.

Днес в неірекипялото експериментаторско време, в което живеем, някои ценни художници наистина се опитват да намерят подкрепа, уяснение на задачите си в творчеството на миналото, но смешно би било да търсим в работите им „възкресение на класицизма“. Това би значело пълно обезличаване на съвременното изкуство — епоха без собствен художествен лик. За посветения е ясно, че това са само опити да се намери по-спокойно русло на революционната стихийност и разкъсаност, властващи в съвременната живопис. Ясно е също, че тия опити, при привидното си „възвръщане“ към ценностите на миналото, носят очевидната подплата на един съвременен художествен мироглед. Инак те биха били лъжа и съвсем без значение за изкуството на днешния ден.

Не е излишно да се повторят тия мисли у нас особено когато имаме един хубав повод: изложбата на Кирил Цонев, която носи едно ново виждане на нещата, която смущава зрителя с неговите понятия за изображение и живопис.

Преди години Цонев уреди в София една пейзажна изложба, която малцина са видели и затова малцина могат да проверят еволюцията на неговия живописен мироглед — оформен днес в основните си разбирания, пряко под влиянието на западната живописна атмосфера. За един талантив художник, чувствуваш ритъма на съвременността, живял дълго в един център като Мюнхен, където трескаво се търси живописния

стил на времето, не е могло да бъде другояче. И неговите понятия за изобразителност, за картина, за стил, добиват не само яснота и пълнота, но и художествена осмисленост. Тъй пейзажите му престават да бъдат етюди и впечатление — те стават картина със специфични композиционни, живописни и пространствени задачи. Днес неговата „Алея в тропически парк“, изчистена от детайли, синтезирана в тон и линии, постига една живописна монументалност, плътност и първичност на материята, които налагат на картината една трайна ценност. Почти същите достойнства са постигнати във „Вулкани и кактуси“. Тук добре намереният живописен наивитет още по-силно подчертава първичното у земята. Тия две работи говорят за една живописна култура, умело оперираща с ритъма на линиите, с плътните тонални внушения и обема на нещата. И благодарение на чувството към обем у художника те избягват опасността да бъдат само декоративно ефектни. Намерен по друг живописен път е внушителният пейзаж „Лаго ди Комо“ — тук масивността на материята е търсена с много по-жизнено чувство и с повече живописно разнообразие. А „Група огнени дървета“ — дърветата са писани най-непосредно и темпераментно; може би в това платно виждаме най-добре лицето на човека от Балкана и връзките с по-старите работи на художника. Близки по живописно разбиране на мексиканските пейзажи са фигуралните композиции „Лалита“ и „Момичета от Санта Клара“ — две платна твърде интересни като доловена локална атмосфера, линейна ритмика и дискретно тонално разнообразие, приближаващо се до някои живописни примитиви на миналото.

В съвсем друг стил въвеждат мюнхенските портрети на Цонев: като изключим „Момичето на прозореца“, „Моите родители“, които са слаби работи, останалите са построени на едно изяснено до студенина разбиране на форма и линия. Формата, търсена по един интересен синтетичен път, умира застинала в една графична определеност, която сякаш в еднотоние на фотографическата снимка добива по-голяма художествена смисленост. „Педикюр“ и „Проф. Хюър“ са безспорно най-ценните работи от този цикъл. От тая студена широка живопис, от хладната предметност на „Банани“, Цонев скача на „Бамбукова алея“ и „Есенни цветя“, писани в София, където строгата форма изчезва, багратата почва да вибрира, усложнява се и търси внушения по съвсем друг път.

Във всички тия мятания безспорно се чувствува една живо-

писна култура, едно разбрано отношение към материята и живописните средства, но тая лесна приспособимост към различни живописни стилове смущава, тя представя една сериозна опасност за бъдещата работа на художника. Той трябва да намери своето, да утвърди единство в работата си, която може да търпи развитие и скокове дори, но в кръга на един цялостен живописен мироглед. И една-две години работа у нас би го изчистила от чуждото на неговия темперамент и от онова мъчно преодолимо променливо влияние, което малцина избягват в големите художествени центрове. Изложбата на Цонев носи едно раздвижване във вкусовете и разбиранията у нас, сочи една съвременна живописна култура и издига едно ново име в младата ни живопис.

Сп. „Златорог“, 1933

ИЗЛОЖБАТА НА ВЕРА НЕДКОВА

Проблемите на съвременното изкуство са тъй усложнени и разнообразни, че действително за един начеващ художник е нужно, изхождайки от своята индивидуалност, да повярва в един път, в едно определено виждане на света и нещата — ако не иска да бъде смутен, изгубен в днешната фанатична борба за художествен терен и светоглед. Но къде е истината? Истината в изкуството приема толкова разнообразни форми, че действително за хората с очила и дюлгерско метро в джеба настъпва паника, ако нещо не го хваща метрото им. Но нито хората с очилата са били някога мерило за вкус и ценност, нито творческата енергия някога е търпяла границите, които филистерите и духовното убожество са им определяли. Мистерията, радостта и силата на изкуството са тъкмо в прекриването на забранения праг. И тъкмо в хилядите преображения на единната истина в изкуството е оправданието му като ново миросъздание на човешкия дух.

Истината е във всеки творец, стига той да обладава заклането да я наложи. Трудното за всеки художник е да намери своята истина — ако действително има какво да казва. Особено днес — когато таблиците за смятане не са достатъчни да ни въведат в тайните на революционизирания творчески дух. Пътища много и тъкмо това множество е опасно не само за художника, който почва, но и за онзи, който не е повярвал напълно в себе си и мъчно се справя със своите съмнения.

Днес у нас излага една художница, която е повярвала и разбрала това, което са я учили. Разбрала го е в неговата същност — като виждане на нещата, и като технически живописен израз. Едно голямо качество, което малцина обладалат при първите си свободни стъпки. И тъкмо тая уясненост в школовката създава единство в работите на Вера Недкова — най-сигурният залог за едно правилно развитие. Често пъти в изкуството изяснените намерения са по-ценни от случайните резултати. С едно рядко упорство и художествен контрол изложителката провежда в работите си едно единно разбиране на форма, тон и преображение на суровия материал, което изключва случайности и живописни хрумвания. Всичко е дадено с мярка, пречистено от детайли, подчинено на тонална и линейна ритмика, понякога напълно покриваща намеренията на художницата. В сребристите дискретна тоналност неочаквано някои от картините ѝ загатват за монументалността на фреската или интригуват безстрастието на къс стенопис. Тия качества налагат на нейните работи живописно благородство и култура — нужни за всяка истинска живопис. И при все това, в творчеството на Вера Недкова се чувства едно малокръвие — някаква вътрешна анемичност, която не иде от съзнателното подвеждане на форми и тон под едно разбиране, нито от специфичната изследваща гама на художницата. И не само нейната слабост да убива силата на маслената боя и да избягва подчертаванията на тон и линия намаляват въздействието и внушенията от нейните платна: недостатъчно творческа сила и загадка е включена в тях. Затова нейната почти безупречно изпълнена композиция „Топъл ден“ не вълнува, също и „Композиция“, и повече от портретите ѝ с маслени бои. Там липсва още онова, което прави картината тайна — един нов свят, който смуцава, завладява с нещо във от багра, линия и платно и ни кара с дни да живеем с него. Когато художникът изсмуква натуралистичния сок и жизненост от нещата, за да ги подчини на стил, на разбиране, трябва да им влее свой творчески сок и жизненост — инак те остават мъртъвци. Графиката на Недкова, също и малката пейзажна работа Fiesole (Италия) показват, че не ѝ липсва творческа жизненост — но достатъчна ли е, за да съзладе един живописен свят? А може би художницата я губи в живописните си работи, неосвободени от своята школовка и от излишна разсъдъчност? Бъдещето ще покаже. В последните ѝ платна, работени тук „Сестри“, „Баща ми“, „Портрет на г-ца М.“ се появява един нов акцент, но са един болен преход на търсене и от

тях по-добре да не се съди за утрешния ден.

В графичните си работи изложителката проявява и свежо виждане, и завидна художествена култура, която я предпазва от евтини ефекти и от баналитета на средствата. Когато чувството, с което са дадени те, бъде уравновесено със стилните задачи на нейната живопис, платната ѝ ще добият кръв и сила на едно вълнуващо творчество. Повярвала в своя път, художницата трябва да потърси средства да го направи убедителен, не като път сам за себе си, а като творчество със своя жизнена и чувствена атмосфера. Защото там дето свършват формулите и школовката, там почва изкуството. И тъкмо за това неговите внушения и мистика не идват нито от формалното съвършенство, нито се определят от школа и направление. Би било ужасна скука, ако най-висшите прояви на многоликата душа носеха униформа.

Сп. „Златорог“, 1934

ИЗЛОЖБАТА НА БЕНЧО ОБРЕШКОВ

В салона Кооп излага около 60 работи — пейзажи, натюрморти, портрети — Бенчо Обрешков. Той дойде у нас преди три години от чужбина — смел, самонадеян, „нахален“ дори — и онези, които познават нашите условия и знаят печалния поменик на редица художници, добре почнали и бързо, нелепо, безлично завършили, недоверчиво го приеха: „Поработи, приятелю, у нас, да видим как нашият въздух ще ти повлияе“. И той наистина поработи, за да одесетори онова, което донесе.

И днес неговата изложба ни показва изяснено, радостно творчество, добило личен акцент, праволинейно, сурово в търсенията си, жизнено до чувственост в тоналните си внушения, спонтанно и вълнуващо.

Колцина художници, заседнали у нас, не изгубиха гланца си, донесен от чужбина? Външните тласъци и външната приспособимост не са достатъчни, за да се организира едно творчество: трябва собствен мотор и нещо, което от никъде не се получава — трябва да си се родил с него. У Обрешков тъкмо това има.

През последните години Обрешков изясни задачите си, изчисти работите си от случайности, блестящо организира вроденото си композиционно чувство и буйния си първичен усет към баграта. Той притежава работоспособност, твърде ха-

рактерна за богатството на неговите преживявания и дарование: у него тя не е режим, а необходимост да се говори веднага, бързо да изрази онова, което го вълнува. Затова и живописният му език е отривист, отсечен — изразителен до суровост, елементарен до условност. Той близко вижда предметите и сякаш ги оголва от тяхната атмосфера, за да се доближи до наситената им тонална същност. Това особено се чувства в неговите натюрморти и портрети. И в увлечението си често забравя да потърси вътрешното им състояние. В тоя си процес той винаги се подчинява на някакво по-скоро подсъзнателно вътрешно ръководство, а не на външно подсказване. Тъкмо затова у него и качества, и грешки са подчинени на една индивидуална единност, при която дори недоглежданията му получават живописен чар. От натурата той изтръгва понякога несъществуващи, чудати мащабни и тонални съотношения, които стават най-характерното в картините му и отличителен белег на творчеството му, винаги подплатено от нетърсена темпераментност.

Предметен във всички свои композиции, Обрешков търси нова предметност в нещата чрез синтезиране и усиляване на тяхната багрова същност. И формата винаги се обуславя от материализирането на тая цветна същност.

Живото му чувство на съвременник, здравата му живописна култура са го освободили напълно от много живописни предразсъдъци, които обикновено съпътствуват младите ни художници. Той твори радостно, със заразяващо чувство, сам опиянен от увлечението си — и единственият му грях е, че твърде много бърза да изживее възторга си от нещата. И тая бързина и буйност му бъркат да се вживее по-добре с тях, да намери по-пълно специфичните им неповторими състояния и най-трайното им живописно въплъщение.

Но пътят му на художник тъкмо към това води: това са подчертаните стремежи в много от работите му, особено в „Портрет на младо момиче“ (49), „Пролет“ (12), „Добринка“ (43), „На открито“ (36), „Рилски пейзаж“ (10), натюрмортите 9, 60, 34 и пр. Дори най-слабата му работа крие възможности за развитие.

За портретните му задачи особено е важно постигнатото в „Портрет на младо момиче“. Тук имаме вече ново за него отношение към човешката маска — търсене не само на психологичното и специфичността на материята, но и постигане на по-тънка и углъбена живописна нюансировка. Всичко казано е изяснение на едно ценно за нашата живопис творчество — жизнено тъкмо със своята талантлива незавършеност,

богато с внушения и поетична атмосфера, тъкмо в своя кипеж. Но днес по-важното е: радостта и подемот, който носи изложбата на Бенчо Обрешков, трескавото смущение, което създава, фрапантната багрова музика на картините му и манифестацията на по-друго виждане, към което време е да се приобщат художници, и публика. Не защото е ново — а защото то е истината на днешния ден. А никой не може да избяга от времето си.

Сп. „Златорог“, 1934

ИЗЛОЖБАТА НА КИРИЛ ПЕТРОВ

След талантливата изложба на Елнезер Алшех, за която съжалявам, че нямаш възможност да напиша нещо повече от няколко думи на истински възторг, в галерията „Преслав“ излага друг даровит младеж — Кирил Петров. Още със свършването на Академията, тоя художник обърна внимание с нещо лично, свито, сиво в етюдите и картините си. Някакво обрядно религиозно отнасяне към битовите догми догонваха неговите „неугледни“, „безцветни“ платна. Днес той, уяснен, укрепнал в разбиранията си — в обрядно мистичното виждане на селския бит — ни дава платна не само с истински живописни достойнства, но осмислени, (нещо, което рядко срещаме у нашите художници) като концепция, като вътрешна същност, като изключително почувствуване на осветените пружини, които движат бита на селото, дето той сам се е родил и живее.

Какво утре ще стане с Петров? Ще развие ли нормално дарованието си или пречка ще легне на пътя му — това зависи от неговата творческа волевост, от силата му да преодолее нашата мащеха-действителност и от ред други причини. Но независимо от всичко това, картините му ще останат един тежък принос за изкуството ни. През последните години някои от младите успешно се ползват от културата на съвременното изкуство, има и такива, които показват завиден майсторлък, но твърде рядко усещаме по изложбите самобитност като тая на Петрова. Тия сиви „нечисти“ платна с дребнички фигури на селяни и селянки, замръзнали в някаква ритуална ритмичност, съзнателно бягат от показан майсторлък, от красивост и ефектност. С привидна наивност те разкриват някаква мъдрост, включват нещо, което малцина виждат в неговата същина: дялба, сватосване, нива и стопанин, съби-

ране на земния плод. Тези обикновени събития стават в творчеството на К. Петров обредни мистерии, осветени от хилядолетия. Художникът сякаш пише икони, а не съвременни картини — толкова много вяра и първичност има в тях. Неговите картини нито са „красиви“, нито са за украса. Тяхната вътрешна красота и тревожна истина са сигурен белег на истинско изкуство.

Сп. „Златогор“, 1935

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ И СКИЦИ

НИКОЛА ПЕТРОВ

Той беше слаб и не можа да разлюшка върхарите на живота ни, ала силен, за да тури край на кухите канони, които художниците преди него култивираха. На никой кръстопът не хвърли гръмки думи, а тихите му живописни приказки носеха замаха на разрушение и изгрева на една нова истина. Мълком мина като сребърна звезда по студеното ни небе, болният ход на която никой не посегна да задържи. Живя тихо над времето, с приказките на друг свят, далече от хората. И те не му простиха: оставиха го да умре в сурова немотия, когато стотици некадърници удобно живуваха, а културниците откупуваха художествени безсмислици за хиляди. И един ден — 10. XII. 1916 — също тъй тихо както живя, свърши дните си в един от крайните квартали на столицата най-големият художник, който сме имали досега. Заглушени тогава от воя на чугунените гърла, ние не отдадохме и на мъртвия нужния дял почит. Едва през април 1919 един комитет събра почти всички негови платна и уреди първата и последната му изложба.

Роден във Видин на 20. VIII. 1881 г., най-напред той учи в гимназията на родния си град, а през 1898 постъпва в Софийското рисувално училище. Тук Петров работи под ръководството на Вешина и Мърквичка и в непосилна борба с вседневни нужди, едва успява да свърши курса на училището. Още в първите работи на младия художник проличават стремежи, чужди на тогавашното общо разбиране на задачите на живописца у нас. Той не изхожда ни от школата, в която е учил, ни от учителите които са го учили. В първите му акварели шаблонизираната форма, дадена му от училището, се разклаща, добива някаква наивност на привидно неумение, шарките избеляват, застинали в някакъв безизразен пунктуализъм — запазили само в цялото едно искрено лутане и полусъзнателно движение към освобождение. А в рисунките му суровата мъртва линия на школския акт трепва и се разпада в меки очертания, които любовно и безпокойно търсят да намерят формите само в светлосенките. В повече от скиците му през това време обаче, едва ли проглежда бъдещият компонист на сложните цветни гами. Отиването му в Белгия и едноседмичното му престояване в Мюнхен между художествените ценности на едно непознато, сложно и смело творчество, събуждат нервната треска на твореца у него, подкрепят несъзнателните търсения извън сухите школки рецепти и разрушената несъзнателно в

цветни плоскости форма в първите му акварели добива смисъл и уяснение. Уяснението показва пътя, по който бъдещият художник по-сетне достига ефирната музика в „Пожънати ниви“ и след това — масовият синтез и пълнозвучие в „Чепино“.

От тъмната гама на Курбе и сребърната замъгленост на Коро първите импресионисти излязоха с възгласа: от тъмнина към светлина. Но в това лудо препускаване, страстно търсене на светлина, както и трябваше да се очаква — като логически завършек на научната им теория за светлината — импресионистите, особено техните ученици, идват до белота или по-право до сивота. Отначало те убиват контура, защото няма форми — има трептящи, преливащи се слънчеви явления.

Убиват и шарката с нейното самостоятелно значение, защото търсят светлина. И техните преки или странични последователи идват до цветното постигане на слънцето, дето формите съвсем се разтапят в потоци светлина, едва напомнящи своята багра и линия. Други доразвиват началото, че видимостта е само слънце — следователно пропорционални комбинации на седем основни бои и идват до убийствено разсъдъчната мозаична маниерност за постигане на видимото. У Никола Петров личи мъдрото влияние на първите импресионисти, но за него светът няма само смисъла на миг — за него той не е игра на светлини, на безлични видимости, които само слънцето и окото обуславят. Той прекраща оптичката студенина на формата, оставаща само вибриращо слънце. Той обича земята не като лекомислен любовник — страстно опиянено, но само за миг. Трябва да се обикнат планините, короните на дърветата, небето, земята, с дълбока, благоговейна любов, за да се разбере тяхната вътрешна красота. Не земята трябва да се разтопи в светлина, а себе си да разтопим в необятната душа на света, за да почувствуваме неговото величие и красота. Затова Петров потърсва не светлината, а музикалната цветна същност на нещата и по формално-аналитичен път идва до синтеза. В никое от платната му ние не виждаме борба за овладяване ефектите на светлината — даже и в пейзажите му при слънце. У тях шарката вибрира, гъне се в музикален ритъм, ту сама за себе си, за да се влее след момент в ритъма на цялото, ту неспокойно бележи формите, губяща планове, за да даде спокойствие и смисъл на пейзажа-цяло, който у художника не е утрин, не е пладня, не е вечер, защото неговото общуване и опознаване с нещата му създава един единствен неиз-

менен образ за тях. И почти никъде не намираме повторен сюжет при друго разбиране, при друго виждане, повлияно от случайни светлинни или атмосферни ефекти. Може би само след години възрастването му като художник би променило това единно отношение към сюжета. Неговата творческа психика изключва тая експериментална живопис, тъй разпространена сред първите импресионисти. Тъй че „импресионистът“ Никола Петров несъзнателно е прекратил оптическите математични построения на импресионизма, като е стоплил и осмислил своите платна с едно вътрешно превъзможване на видимостта.

Никола Петров носеше в себе си примирението на всекидневното умиране, което дава едно странно и страшно единство на платната му: колко сложен и единен цветен ритъм от „Речица из камънаци“ до „Пожънати ниви“ и „Стадо след дъжд“. Докато в първата работа през леко запазени късове тъжна живопис, блика пълнозвучието на една освободена цветна симфония — в последните две, през болната изтъненост на светлата охра, достигаща до молитвено смирение, гледа вече призракът на близко умиране. И в дългия ред на неговите картони личат жълтите, болни, обвеяни с примирение дни на неговия живот.

Логиката на „импресионизма“ и ненапълно намереният собствен натюрел довеждат художника до улицата. Градският пленер го увлича и той ни дава: „Площад Цар Освободител“, „Лъвовият мост“, „Св. Неделя“, „Народен театър“. Но и тук импресията на момента бива изместена несъзнателно от една по-властна творческа тайна, водеща художника по свои пътища — и ето: в „Св. София“ настоящето, прегазено от мистиката и легендата на миналото, изгубва суровата площадност на градски ъгъл, за да стане само легенда. Тук масите на градските къщи около старинната църква се губят в нелогична перспектива и старинни живописни съчетания, достигащи до чернота, водени не от око, а от едно вътрешно виждане. Също тъй в „Площад Цар Освободител“ масивите на къщите се разкривяват, политат вертикалните линии, увлечени в някаква кръгова перспектива. Художникът не изобразява нещата: той ги носи в душата си, като любовен образ, грижливо ги опознава и интимно живее с тях преди да ни ги разкрие. Затова, когато поиска само да ги изобрази — те загубват наистина суровостта на видимо, но и обаянието на приказката го няма. И ако в градските му пейзажи това несполучливо равновесие създава студени, то когато напуска града, пейзажът вече заживява само

сдържания, болно цветист живот на художника. Тук за него възниква проблемата за боите: той догонва тайния им ритъм и трепет в разхвърляните камънаци в течащата вода, в корените на дърветата, в бягащите облаци.

И разбрал, че те не са само лекомислена повърхност, обусловена от светлината, той ни дава най-хубавите си работи, пазейки още аналитичната си техника при смело субективизиране на сюжетния замисъл („Речица из камънаци“, „Ерма при Трън“, „Пожънати ниви“). Светът става приказка. Формите се разпадат в цветни гирлянди, сплетени от една молитвуваша вдъхновена ръка. Светът е само такъв, какъвто художникът ни го дава. Той ни говори за него тихо, унесено — и в тоя шепот има силата и убедителността на вик. Той не създава само весела забава за око, както мнозина колористи — у него под музиката на шарките тъгува включена душата на художника. Короните на дърветата или трептят в многоцветие под нежната му ръка („Ерма при Трън“), или застават в странна, еднотонна простота, като молитва от три думи („Симфония“). За художника важи ли какво разказва? — и ето: сюжетът в „Речица из камънаци“ почти се губи в играта на раздробените линии, в меките модуляции на сложно нюансираната гама. Уверен в себе си, той не се побоява от линейно шаблонизирания сюжет — върби с успоредните линии на водна повърхност, видени твърде от ниско, — за да ни даде едно живописно разрешение с несложна архитектоника и изненадващо разрешена задача („Ерма при Трън“). Другаде той достига до рискувано нашепване („Пожънати ниви“). Линиите едвам запазват някакъв илюзорен смисъл, безплътнените форми покорно се подчиняват на едно издъхващо „пианисимо“, готово сякаш всеки миг да прозвъни и загине, а боите, подавени от префинено еднотоние, се преливат в най-тънките възможни нюанси. Сякаш някой едва мърда устните си, за да каже молитва. В малкия картон „Пазар в Пещера“ формата добива повече твърдост, шарката престава да се дроби и вибрира, за да ни даде неделимата и широката спокойна простота на масата, която вече художникът с увереност търси и подчертава в „Чепино“ и „Пещерски ливади“. И така за художника израства проблемата на масата. И може би тоя път Никола Петров щеше да ни даде нови ценности — това тъй уверено ни подсказват „Чепино“ и „Пещерски ливади“. В тия две платна многоцветието угасва. Земята се приближава към първичната си сила. Опростената оркестрация дава път на един широко и спокойно звучащ общ тон, из който се раждат

формите в маса, потъмнели и властни. Силата на масата е утвърдена и самата композиция добива вече монументалност и широта. Оттук почва нов кръг, който художникът не завърши — и едва ли би могло да се гадае до къде биха стигнали стремежите му по този път. Безспорно в тия две платна творчеството му преминава вече в по-високи форми: отпадат случайностите, масата клони към пълно опростяване, запазвайки само характерните си първични елементи, без които тя се разпада или губи своя специфичен смисъл. Това е изкуството на интуитивното познание, на сливане с формите, за да се даде близко почувствуване същността на нещата. Самата творческа психика на Никола Петров води към тия върхове на изкуството. Неговото отчуждаване от хората, незаинтересоваността от видимото, което няма нищо общо с изкуството му, ни подсказва един вътрешен живот, управляван по свои закони, огрян от свое слънце — дете с ревнив възторг нещата се проследяват и изживяват до най-простите им състояния. И едва ли у нас има друг художник, тъй болно и нежно обвързал душата си със своето творчество. Макар че голото тяло не блазни художника като творчески материал ние имаме от него „Голо тяло на момиче“, дете обезплетената материя е скромно воалирана в девствената чиста музика на боните. Тук те губят своята чувственост, заличили всички следи на бравурност и похот. Освен случайните му портрети, на които той сам не е давал цена, в Народния музей е запазен „Портрет на жена ми“. Гамата на пейзажа, пренесена върху портрета, добива нова сила в драпериите и като щастливо изключение в портретната ни живопис, художникът не търси рабски само видимото в маската.

Такъв е художникът, когото оставихме да умре чужд между свои, за да го потърсим след години. Творчеството му е един оазис в нашата живопис, който има свое слънце и своя легенда. Не би могло да се излезе от него — и ония които направиха това, взеха само техниката, видимото, а душата, приказката — нея я няма. Но от него би могло много да се научи: преди всичко, че боните имат своя песен, че във всяка творба трябва да се вгради част от жива душа, че всеки истински художник има своя тайна, която умира неразгадана заедно с него.

Сп. „Златорог“, 1920

АЛЕКСАНДЪР БОЖИНОВ И НАШАТА КАРИКАТУРА

За 25-годишния му юбилей

Художествените творения живеят не с коректното си майсторство, а с душата вложена в тях, с невидимия чар, внесен от творческия дух.

Но ако един пейзаж един бюст, един портрет, даден безлично — натура само — е все пак мислим, немислима е една карикатура без определено, лично отношение на художника. Щом за карикатурата е необходим най-важният елемент при творческия процес — наивен става въпросът, който не малцина си задават: изкуство ли е карикатурата?

Портретът може да бъде талантливо натурно копие, карикатурата — само творчество. Инак тя е бездарност. Разкривената маска, изуродваната фигура още не е карикатура. Карикатурата иска синтез и безусловно човешко отношение към формата към събитието.

Културността създава свършената карикатура. Тя е израз на мироглед, на вътрешна свобода — и на една етика. В малко напредналите народи тя е непонятна или в твърде сурово състояние. И там е нашата гордост — че можем да празнуваме 25-годишнината от нейното съществуване.

Наистина тя почва като шеговита илюстрация на събитие, без художествени достойнства — интригуваща, но непонятна още в своята същност за масите. Тъй са обясними раздразненията, които е внасяла, и търсенето у нея само на грубия разказ.

Сега, благодарение на нейния създател у нас, Александър Божинов, тя е добила цена на творчески израз, на творческо схващане — не е случайна игра с изкривени линии. А и отношението на обществото към нея е друго: то вижда зад смеха насълзените очи, зад шегата — болката на човека, зад насмешката — своите недъзи.

Едва ли имаме творческа личност, тъй неразривно свързана с нашия всекидневен живот, тъй бързо, остро и талантливо реагираща на всяко обществено събитие, на всяка духовна проява, като Божинов. Пътят на Божинов е някаква дебелеста будност и нетърпеливо надничане във всяка жизнена проява.

Ний скоро се изхажяваме. Колцина оцеляха. И тъкмо в неистощимата творческа подвижност за всяко обществено явление, в изненадващата духовитост, в преснотата на свое-

образната мисъл, трябва да търсим очарованието от карикатурата и текста на Божинова. В тях има зрелост и скептицизъм — и безразсъдността на младеж.

Общественото събитие в неговата карикатура добива някаква елементарност, достъпна всекиму и хумористичната преценка поражавя със своята яснота и лаконическа убедителност.

Художникът обича живота. Той живее с момента — пълно и непосредно. И тая бърза нервна отзивчивост към това, което става в момента, което се ражда сега, неминуемо го изправя пред политическия ни живот, тъй богат с недоразумения и недомислия.

И ето, името на Божинов се сплита с политическата ни история от 25 години насам. Редят се хиляди карикатури с парлив, изненадващ с духовността си текст, по които можем да проследим нашите политически люшкания, наивността, „подвизите“ и похватите на политическите ни „фактори“. Общественото събитие, общественикът стават значителната тема на художника. Интимната карикатура по-рядко се мярка между сюжетите му. Тя отива до шега, закачка, каприз, родени пред чаша бира в пъстрите весели дни на българановците.

Из сегашната юбилейна изложба на Божинов, където не всички ценни негови работи са събрани, но дадени от различни периоди на развитието му, ясно може да видим растежа на художника.

Почва наивно, в едно време, когато не е имало ни къде да се поучи, ни кой да го поучи. Линията е несигурна и хуморът се губи в усилието да се даде формата. По-нататък и рисунка и текст стават по-убедителни, догдето се появи нервната смела линия, по която сега отведнъж познаваме художника. Карикатурата му добива стил и знака на индивидуалност. Зрелостта носи успокоение и простота: щрихът е изхвърлен и заменен с простата характерна линия, проведена сигурно и твърдо. Един цикъл карикатури на негови приятели-художници, писатели, музиканти, артисти ще останат най-хубавата ни графика досега.

Но живописецът не отстъпва на графика: едно вярно чувство към тона е подсказало неговите експресивни пейзажи, изискано колоритни портрети и стилизации.

Портретите-карикатури с маслени бои на Божинов, вън от живописните им достойнства, подсказаха по-другояче да се подхожда към човешката маска. Ако в нея трябва да търсим характерното, ако художествения портрет не е ня-

какво страхливо постигане, наподобяване на видимостта — неговите „портрети“ са първите опити у нас да се синтезира човешкото лице.

Божинов е неуморимият, одареният човек, който раздвижва, търси, за когото всеки ден е нов. Той не спира на карикатурата, минава през пейзажа, кабаретната гротеска (тъй хубаво дадена в няколко картона), иска да възкреси стария български керамичен орнамент (изложените глинени съдове), любовно спира на „Златната книга за нашите деца“ и „Азбуката за малките“ българчета. В тях той влага своята обич, преданост, вкус и смирение пред малкия човек, когото трябва да поучи на мъдрост и красота.

Само това стига — да го наречем голям между нас.

Неговата есен прилича на ранно лято: все тъй нехаен и млад, той вярва в слънцето и себе си.

Сп. „Златорог“, 1924

ВЛАДИМИР ДИМИТРОВ—МАЙСТОРА

Това име е твърде малко известно на публиката. А работите на този суров и самобитен художник дори не всички художници познават. Той има своите странности и това го отдалечава от тях. Изглежда, че славата му на някогашен добър ученик по-скоро интригува колегите му, отколкото мъката му на съвременен творец, който вижда всички фалш на търпеливото изкуство, което се мъчи да изобразява само предмет, а не да търси уяснение на творческото аз в околния свят. С първичния усет на ясновидец той е дошъл до трагедията на съвременното творчество. Не културата, а страданието и тъмната сила на вещател. Недоволен — те са го изправили пред проблеми, които го сближават със съвременния западен творец.

Платната, които той сега излага за няколко дни в Художествената академия, не са игра на картинки и покази на патентована живопис, рецептата на която всяка посредственост носи в джоба си.

Неговото дело е кървава следа на тревожни питання, търсения, отричания и утвърждения на един голям художник. И трябва да благодарим, че той е наш — че чувства нашето, племенното у нас, както никой друг.

Неговите „Жътва“, „Молитва“, „Семейен портрет“, „Селянка“ и още десетина платна със своята значителност и самобитност са събития в художествения ни живот.

Най-голямата радост, която новата година ни донесе.

В. „Слово“, 1926

ИВАН МЪРКВИЧКА

Онзи ден скромно беше чествувана 70-годишнината на художника Иван Мърквичка.

Името на тоя чужденец по произход и българин по душа е свързано с първите стъпки на нашата нова живопис.

През първото десетилетие след Освобождението ни, когато в България едва ли е могло да се говори за изкуство, той идва като учител по рисуване у нас. Оттогава целият си зрял живот и талант той е посветил на българското изкуство. След няколкогодишно учителстване той става преподавател в новооткритото тогава Държавно рисуwalно училище (1896).

Но не толкова в неговата педагогическа дейност лежи значението му за нас, колкото в тежкия му труд да тури начало на новобългарско изкуство.

Миналото бе ни оставило великолепни образци на църковна живопис, но това художествено богатство е било чуждо на новоосвободения българин поради своята примитивност и специално религиозен характер. Това изкуство на една отдалечена епоха не можеше да бъде изкуство на новото време. Живият живот, това, което ни заобикаля, интересуваше повече художниците в чужбина по това време.

И ето младият Мърквичка идва у нас (1881) и намира една непокътната целина. Никой преди него не беше опитал да види колко много живописна и оригинална красота има в нашия бит, в нашите седенки, сватби, задушници, сборове, жетви, в селските ни носии, в загорелите лица на нашите селяни и селянки.

И наистина скоро след идването си Мърквичка ни дава редица типове на селяни и селянки из всички краища на България. Тия първи опити не са тъй сполучливи, защото не е лесно един чужденец, макар и славянин, да долови характерното в една доскоро чужда нему нация.

По-после, преодолял много трудности и предразсъдъци, минал няколко етапа, Мърквичка създава първите си големи композиции из българския живот. Така той събужда интерес у всички млади българи-художници към битовата картина, а на българското изкуство дава първите значителни

битови композиции: „Ръченица“, „Задушница“, „Селска сватба“, „Тлъка“ и пр. Повечето от тях познати на всички по репродукции.

Вън от преценките, които могат да му правят по-младите поколения художници, заслугите на Мърквичка към българското изкуство никой не може да отрече. Никой не ще отрече, че той е един от първите които са учили българина на хубаво и добро; един от първите, които са турили тежък камък в основите на нашата нова живопис.

В. „Слово“, 1928

ПО ПЪТЯ НА ИСТИНСКОТО ИЗКУСТВО

След няколко дни Владимир Димитров—Майстора изнася в чужбина около 80 свои картини. По своя или чужда вина художникът не показва тия си работи в една изложба у нас. Малцината, които са ги видели и са почувствували значителността на това художествено богатство, ще останат със съжалението, че повече не ще ги видят и с гордостта, че и ние можем да дадем на своите учители едно изкуство, обгорено от тайната на истинското творчество.

Странно дори, че тоя истински син на Балкана показва в изкуството си толкова много култура и виждане, достигащо до ясновидство. Изживени са имитационните и изобразителни търсения: сюжетът става само път за творческо освобождение, живописът — проблема. Проблема, каквато още ни един български художник не си е поставил тъй категорично, с такава широта и с такова пречистено чувство към сложния, таен живот на това, което ни заобикаля.

Но конструктивните, колоритните търсения, колкото и да са свършени разрешени, не са цел у художника, а само сигурно средство, да се намери монументалността на земните форми в тяхната космическа ритмика и същност.

Земята и човекът не стават подсладени видения на сантименталност, нито театрална картина, в която личат пружините на една ловка режисура, а израстват първоначални, оголени от история и всекидневност, одухотворени от собствената си тайна под знака на едно трагическо начало. И те престават да бъдат живопис (въпреки живописната си съвременност), за да станат изповед на земята и художника. Скалите и дърветата оживяват, за да се приближат към човека — а човекът замръзва, пронизан от общата мисъл на

земята, за да добие нейния пулс, възраст и мъдрост. Тъй авторът на тия картини, който неопределено и тромаво говори за изкуството, намира пътя към вечното в изкуството.

Свой път, който ще остави следа не само в нашата живопис. Убеден съм, че за това име след време ще се говори не само в малката ни страна, където незначителните картинки за украса са все още на голяма почит. Да пожелаем само здраве на художника и повече грижи в бъдеще, да запазим част от работите му у нас.

В. „Слово“, 1927

СЛЕДСМЪРТНАТА ИЗЛОЖБА НА ИВАН МИЛЕВ

В една следсмъртна изложба има толкова скръб, колкото и радост. Скръб за загубата на художника и радост за следата от неговото дело. Но твърде близка е още болката от загубата на един от най-талантливите ни млади художници, за да можем в пълнота да изпитаме възторга от неговото творчество. Да можем без съжаление да се радваме на неговите видения, на силата на неговото дарование и на онези нови ценности, които той вписа в младото ни изкуство.

Едни отричаха Иван Милев, други намираха покойния талантлив, но тръгнал по погрешен път. Сега, когато него го няма, когато смъртта е изличила личното и егоистичното в отношенията към него, вярвам, всички ще признаят, че ние изгубихме един рядък талант.

Ето, около вас са неговите творби, неговите замисли, за които той обичаше да разправя с една нервна напрегнатост на истински творец. Виждаме, че не „погрешен път“ бе неговото дело, а едно непосредно следене и възсъздаване на голямото, което живееше в неговата душа.

Малцина са нашите художници с такъв богат вътрешен живот, с такова творческо виждане на легендата на нашето минало и настояще като Иван Милев. Той е един от първите, които потърсиха родното, расовото у нас, не чрез етнографията на формите, а чрез духа на земята и народа ни.

В неговите картини като че за пръв път видяхме нашия селянин и селянка, сраснали със земята, от векове сякаш оризани за скрит подвиг и покорство пред съдбата. Като че в тях за пръв път видяхме смисъла и приказката на нашия орнамент, от векове предаван от ръка на ръка, пазещ за-

гадката на някакво много отдалечено минало, за което нищо не знаем, но което живее още неизличено в кръвта ни. Пред неговите картини, странни, чужди и непонятни на пръв поглед, сякаш израства цялата наша история, губеща се някъде в отдалечения Изток.

Защото това, което художника ни дава при всичката си отчужденост е наше, родно, продължение на легендата на Плиска, Мадара, Старо Търново, подсказано от неумиращия племенен дух.

Но тъкмо, когато чакахме зрялата работа на художника, той ни напусна. Това, което оставя е наистина предостатъчно да запази името му между първите наши художници, но тъгата е там: че последните му работи откриват още по-настойчиво големината на неговото дарование — значителността и самобитността на онова, което щеше да ни даде, ако бе останал жив.

Ние нямаме голямо изкуство — то е в надеждите, които днес крепнат и твърде болно е, че една голяма надежда умира.

И ако художникът вижда повече от другите, съвсем не е странно, че в някои от последните работи на Милев смъртта тъй често се мярка. Сякаш той е виждал онова, което трябваше да стане.

Не му е мястото да се прави обстойна преценка на делото на Иван Милев. И рано е още — той от сега нататък ще бъде оценен за нашето изкуство.

Но всичко, което виждаме тук е талантливо със своя неудържим творчески порив, а между последните му работи има картини, които смело можем да мерим с големия мащаб на европейското изкуство. С уреждането на настоящата изложба дружество „Родно изкуство“ изпълнява един дълг към нашето изкуство и към своя член Иван Милев.

Мир на праха му!

Дано неговото дело намери достойни продължители.

В. „Слово“, 1927

ИЗКУСТВОТО НА БОРИС ГЕОРГИЕВ

Всяка епоха има свое изкуство. Пренесено в друго време, то става лъжа. Всяко време има своя психология, своя истина, свой доминиращ мироглед. И разрушителните, и творческите сили се подчиняват на една пружина — съвременния

дух, обусловен от мисъл, техника, обществен живот и от хиляди други прояви, съпътстващи растежа на човечеството.

Затова и всеки опит да се пренесе изкуството на една епоха в друго време е усмиване на самото изкуство. Лъжа.

Тъй би могло да се погледне и на изкуството на Борис Георгиев, което ни носи духа и елементите на една отдалечена епоха. То е твърде статично и духовно за нашето време. Твърде категорично и уяснено за скептицизма и несигурните етични и естетични опори на съвременника.

Може би то се приема само като отмора, като чаша чиста вода след разгулна нощ? Като временно търсене на онова, което ни липсва?

За мнозина това може би е така.

Но онова, което го прави живо изкуство в едно динамизирано, кипящо време, е несъмнената искреност, с която е изживяно и дадено. Нито техническата свършеност нито интригата на курйозитет биха го спасили от смърт ако в него нямаше любовта и прозрението на истинския творец. То може да не задоволява изцяло съвременника, който отдавна е сменил каретата с автомобила и аероплана, менуета — с чарлстон; може да не затрогва напълно съвременната душа, танцуваща под ритъма на чугуна и големите булеварди или дигнала ръка против реда и игото на миналото; но за ценителя изкуството на Борис Георгиев остава една твърде характерна за днешното време проява на истински творчески дух. То не е подражание. Не е възкресяване на изкуството на една отдалечена епоха, въпреки еднаквостта на изразните средства. То е едно предчувствие на бъдещето. Един копнеж към яснота и светлина, каквито липсват на съвременника, но към който винаги простира ръце човешката душа. Дори той стремеж да е твърде личен — той е характерен и като единично явление.

За мен не е случайно, че българин се явява „продължител“ на едни канони, забравени дори в родината им. Европеецът твърде много се е отдалечил от първичното, той е твърде много опиянен от своите победи, за да може да се смири и да потърси молитвата. Ние българите, сме най-близко до нея. А един съвременен художник, потърсил бога, смирил душата си, за да я уясни и да уясни света чрез нея, неминуемо ще потърси откровенията на големите италиански майстори от Ренесанса — за да се поучи от тях формално. За онова, което е зад формата, трябва да е зрял вече — то не се учи.

Тъй изкуството на Борис Георгиев търси формалното свършенство и категоричност на Ренесанса, като най-близки до неговия художествен мироглед, чужд на съвременния, но близък по същност на мирогледа на тая епоха. По този път той се явява искрен продължител на традиции, които съвременна Италия напразно се мъчи изкуствено да възкреси. Тъкмо в това е и локалната ценност на този художник за съвременното италианско изкуство. И не случайно истинският успех на художника почва в тая страна.

Онова, което Борис Георгиев загатваше, догонваше само в работите си от преди четири-пет години, днес е постигнал в портретите си: духовност, техническа чистота и единство. Неговото изкуство е светло и открито, то проследява с еднаква любов, търпение и религиозна боязън всяка форма, всеки детайл. Под ръката на художника човешката маска възкръсва иделизирана, пречистена, патинирана сякаш от дланта на едно друго време и все пак характерна и индивидуализирана.

Безсмислено е да уверяваме, че портретите на този художник носят едно техническо свършенство, рядко наблюдавано в днешно време, когато те прекрачват проблемите за техниката и се домогват да постигнат една духовност, едно обезпелтяване на материята, което ги доближава до музиката, до мистерията на видение. Най-типични в това отношение са двата портрета на Рабиндранат Тагоре. А като знание и тънко чувство към сложна композиция — двата семейни портрета.

Наистина, художникът живее в едно друго време — което е било или ще бъде. Мъчно е да се каже!

Защото портретите му са сякаш двойници на съвременниците, които портретира — по-добри, по-светли, по-близки до доброто Начало. По-близки до времето, когато птиците безбоязнено ще кацат по раменете на „Странстващия пастир“.

Затова те дори и в съвременните си одежди изглеждат чужди на нашето време.

Но художникът съвсем не е лишен от чувство към днешното — за това говорят изразителните, изпитващи очи и цялата маска в портрета на италианеца В. — една от най-силните оригинални работи в изложбата. Това чувство към съвременността, покорено на общия мироглед на художника, има в женските му портрети.

Най-силното изразно средство на художника е линията. Той знае това и някъде прекалено я подчертава. Светлосен-

ките не играят голяма роля в изкуството му — с еднаква любов той детайлира светлите и тъмни части, като намалява силата на тъмнините. Той по-скоро рисува с бон, отколкото живописва. И тъкмо затова, във фресковата техника на специален грунд, до което е дошъл в последните си работи, е намерил най-подходящия материал за пречистената си от външен патос живопис.

В края: що е изкуството на тоя българин, сполучил да обърне вниманието на възискателната чужда критика? Продължение на една минала традиция? Трагедия на една раздвоенна душа? Жажда да се превъзмогне материята и съвременно то лъжливо аз?

И едното, и другото, и третото.

Днес за нас е по-важно, че един българин е издигнал изкуството си до европейски мащаб и поставя проблеми, които надхвърлят границите на отечеството му.

Сп. „Златорог“, 1927

ВИДЕНИЯТА НА ИВАН МИЛЕВ

В началото на хиляда деветстотин двадесет и седма година почина в София художникът Иван Милев. Неговата смърт беше тъй неочаквана, както и първите му стъпки в нашата живопис. Един ден през лятото на 1921 година в „Борисовата градина“ се откри малка изложба от първите опити на един нешколуван момък. Младежът беше затворен в себе си и вярващ в чудесата ентузиаст, в работите му — изненадващи хрумвания, талантиливи лутания и търсения, чужди на тогавашните общи тенденции в живописата ни. Наистина, в тия опити имаше влияния, неяснени увлечения, още безотговорна смелост, но те издаваха безспорно дарование, един богат, напрегнат вътрешен живот, който търси подходящи форми на израз.

И още тогава в основата на тия чужди на пръв поглед за българина композиции личеше българското творческо начало.

Може би странно ще се види на някой, че у художника, когото късогледни афоресаха като „моден модернист“ търся нашето племенно. Странно — но трябва да признаем, че в новата българска живопис едва ли има художник „по-наш“ от Иван Милев. Наш по дух — по далечни връзки с миналото ни, по родство с творческата душа на народа ни. Атави-

стично бих нарекъл неговото изкуство. То открива някакви тъмни връзки със старата ни иконопис, с приказката на манастирите ни — носи някакви още по-далечни езически напомнявания за степите на Русия и жълтия Изток. За това най-вече говорят неговите последни работи, в които душата на художника добива едно по-пълно изяснение. Не случайно у Милева често пъти натурните форми се стремят да се превърнат в орнамент, не случайна е и любовта на художника към ярките багри на народната шевица и на тъканите за домашна украса. Сякаш у художника метаморфозирано се пробужда пламенното ни дарование, проявено с такова благородство и богатство в народното ни шевично творчество. Оттук идат, като расова характерност на таланта му и декоративните стремежи в цялото му изкуство.

И ако той беше жив нормално да завърши своя път на развитие, и за неவிждащите щеше да стане ясно неговото дълбоко родство с творческото чувство на народа ни.

Оттук и любовта у него към родния сюжет и това виждане на първичното в нашия бит. Гайдата, кавалът, сърпът, бъклицата, „черният хляб“, носията в нейните разновидности, не са само живописни или декоративни аксесоари в картините му — те са традиция, култ, легенда — съпътничество от далечни времена.

Новото и случайното, вмъкнато в нашия бит не интересува художника, той умееше да го види и да го пренебрегне. Неговите картини не са обикновени битови композиции, макар да използват дори чисто етнографични елементи. За него делничната „селска“ сцена не е бит, нито материал за творчество. Битът е първичното — в онова, което е добило силата на обред и носи осветената традиция на много поколения. Своите творчески концепции той издига до някакво религиозно прозрение — и те добиват мистиката на видение и значителността на откровение.

„Трапезата“ у него добива първичния си смисъл, съпроводена с обредност и благодарност към небето, че не ни е лишило от насъщния. „Жетвата“ у него става тайнство — слънцето, земята и човекът празнуват тежкия златен празник на труда и мира. В тоя род композиции култът към земята е почувствуван сякаш с кръвта на този потомък на мирни овчари. Умението на художника да проектира своята творческа мисъл в една отдалеченост (или да вижда първичното) дава такава убедителност на композициите му, че покрива повечето пъти липсата на достатъчно знания.

Ето — „Любов“. Тая картина не е битова сцена, въпреки

битовите си елементи, а мъка, съдба от незапомнени времена. Но на композицията съвсем липсва универсален характер — тя е наша. Проектиране в миналото ни, тя синтезира не само основната творческа идея, подсказана в названието, но и една расова същност. Легенда и история се сплитат, за да открият видението на нещо свършено близко и родно. И „Молитвата“ у него добива своя първичен смисъл и дълбочина. Сцената на молещите се разраства до „молитва“. Неговите „Къшли“, една интересна по тон и композиция работа, също престават да бъдат обикновен пейзаж. И тук сюжетът е покрит от доловената легенда на един примитив, свързан с потеклото ни, с годините на Балкана. Никой не би казал, че тия „къшли“, както са видени и дадени, не са били преди два, преди пет века на същото място и не са броили дните на тежкия ни път. Същото разрастване на сюжета и трайност в доловеното има и в „Нашите майки все в черно ходят“ — работа твърде ценна като багрова и линейна ритмика, вън от достойнствата ѝ на битов синтез. Някаква езическа религиозност открива сякаш на художника тайната да вижда повече от другите и да свързва тъмния път на миналото със сегашното. Все тя грее в светлите простори на „Слънчева женитба“ и в странните дървета и хълмове на „Черен хляб“.

Иван Милев внесе едно свое виждане и стилизуване на формата в декоративната си живопис — наглед елементарно и лесно за подражаване. Но неговите подражатели не отидоха подалече от външното. Той показва богатството и магията на баграта и автономността на линията.

Той е един от малцината, които зад етнографията на формите видяха трайното племенно у нас и легендата на земята ни. В неговите картини сякаш за пръв път видяхме нашите селянин и селянка, сраснали със земята, от векове сякаш орисани на скрит подвиг и покорство пред съдбата. Като че в тях за пръв път видяхме приказката и ценността на нашия орнамент, предаван от столетия от ръка на ръка, пазещ загадката на едно много отдалечено минало — за което малко знаем, но което живее неизлечимо в кръвта ни. Пред неговите декоративни видения — странни, чужди и непонятни на пръв поглед — израства цялото наше минало, губещо се някъде в отдалечения Изток.

Трябва да съжаляваме само, че художникът, който ни даде „Нашите майки все в черно ходят“, „Божа майка“, „Любов“, „Къшли“, „Свети Трифон“, „Слънчева женитба“, „Черният хляб“, не можа в пълнота да разгърне дарованието си. Той

не успя дори да овладее средствата и знанията, нужни за неговото творчество. Той много имаше да казва, че не успяваше да намери най-подходящия и свършен израз. Той бързаше да пилее златото на душата си — понякога дори преди да изкове накит от него. Сякаш предчувствуваше, че малко е неговото време.

Но и това, което остави тоя вярващ неверник е тежко имане, което тепърва ще преценим като прозрение и подсказвания.

Сп. „Златорог“, 1928

МАЙСТОРА

Странно раздвоение: душа на съвременник и навици на отшелник. Художникът живее с фанатичния възторг пред едно утре, човекът — с остатъците на едно вчера. И тия два мирогледа не се борят. Техните противоречия са изгледени подсъзнателно — от фанатизма на първия и от равнодушната неподвижност на втория. Но един единствен стремеж създава единството. Защото всъщност властвува само творческата душа, с винаги повишения патос на своя запълващ всичко творчески копнеж. Тъй са изглеждали мнозина майстори от миналото, на които животът е бил запълнен единствено с грижата да дадат душата си на Бога — да му върнат одесеторено онова, което им е дал. И не е ли непонятно: тия хора, дори откъснати от живота, от неговите всекидневни прояви, са чувствували съвременността много по-пълно от тези, които са изгорели в нея.

Името на Владимир Димитров — Майстора може би мнозина знаят, картините му малцина. Тия малцина едва ли могат да свържат неговото творчество с човека, който почти бяга от живота и като че ли съвсем не чувства неговия ритъм. А при това — едва ли имаме художник с такова непосредствено чувство към съвременността като Майстора. С усилието на една самооглъбеност ли постига той онова, което другите подслушват в кръвта си? Защото тоя е син на един закъснел народ, нито е заобиколен с треската на една нова култура, нито е подхранен и овладян от една чужда култура, за да следва нейните нашепвания. Чувството на съвременност в неговите картини иде не от вън, а от вътре, не от лекомислената формула да се следва непременно днешния ден, а от дълбоко осъзнатата мисъл, трайна за всички времена: че

истинското изкуство не е робско изобразяване на видимостта, а едно неповторимо нейно пресъздаване, законите на което лежат в силата на творческата индивидуалност. Затова у него това вечно недоволство от създаденото, и вечна борба за покоряването на своя мироглед, който ако е нужно, трябва дори съвсем да изличи законите на осезаемото видимо. По тоя уяснен за него и много стар път той парадоксално се приближава до схващанията на съвременната живопис. Да се отрече съвсем влиянието на видяното от него, дадено от големите съвременни майстори, е безсмислица, но видяното само изяснява неговата упорита първична мисъл, че изкуството е самостоен мир, който не се подчинява на обикновените жизнени закони. У него това не е построение, нито убеждение, постигнато по умозрителен път — само тъмно чувство на ясновидец.

Същото неясно първично чувство му подсказва, че лъжа е всяко изкуство във времето.

И у него почва борбата за лична свобода. За освобождение от школа, от придобити живописни навици, а най-важното — борба за освобождение от властта на суровата материя, към която някой здраво го е привързал. Нашата живопис не познава у отделния художник такова упорито усилие за защита на една потисната същност, за утвърждаване на личното. Не познава по-дръзки, но логични етапи — от пътя на тоя художник.

Владимир Димитров — Майстора свършва нашата академия като много добър ученик. Оттам му остава и прозвището „Майстора“. В неговите майсторски и коректни школки етюди нито помен не ще намерите от днешния художник. В тях култът към материята, уважението към жизнената форма покрива всичко. Няколко години той с жар защитава „месото и кръвта“, додето един ден иде смущението: дали „месото“ е всичко? Кога и как става това, може би и сам художникът не би могъл да ни каже. За мен пречупването дойде като изненада: през войната, когато се раждаше най-безсмислената живопис, когато беше уредена някаква „военна“ изложба. В един ъгъл почти захвърлен, намерих картон без рамка — „Опълченци“ от Владимир Димитров. Кой може да се интересува от него когато тогава беше ерата на неграмотно-театралните „атаки“. Това беше работа чужда по живописно и сюжетно схващане на всичко околно. Тя откриваше едно синтетично виждане на формите и едно виждане зад формите — нещо чуждо на тогавашната ни живопис.

И оттогава почва борбата на художника за покоряване на материята — борба с възвръщания, отстъпления, нови напади — несвършила и до днес, но отбелязала бляскави победи. И до сега художникът не може да се освободи от видяното, тъй както той би искал. И затова той по десет пъти се връща на един и същ сюжет, додето го оголи от нетрайното и му наложи своето. Твърде интересни са тия възвръщания на един и същ сюжет у художника: те не са несполучливи опити, а самоцелни завършени етапи на оглбяване и търсене на онази тайна, която прави картината неумираща. Повечето от картините на Майстора са изнесени в чужбина. Последните негови работи от Цариград, Италия — малцина са видели. В тях той достига до странна за акварела монументалност, пречистване от случайното — до пълнозвучие, което действа с нещо стоящо във времето, вън от сюжета, вън от живописното разрешение дори, макар че то налага първото неотразимо внушение. Неговите пейзажи запазили далечна връзка с природата, се явяват във времето и място — в напрегнатата атмосфера на екстазно изживяване. Сякаш те са писани под оркестрова музика и под пламъка на непознато слънце. Един съдържан вик на тържество се чува от тях — сякаш самите те са една победа.

Художникът в своите търсения не разрушава формите, не достига до живописни абстракции, а умъртвява обикновената материя и сякаш я сменя с една първична, която прави еднакво живи или еднакво мъртви човека, камъните, дърветата и хълмовете. Затова у него те са равноценни, еднакво пулсират — човекът заживява за столетия с камъка, морето, лодките и обратно. В града на джамията молещият Аллаха човек израства като минаре, което търси Бога, а минаретата напомнят богомолци от незапомнени времена, прострели ръце към небето. Художникът утвърждава един нов свят, който е бил или ще бъде, или в тоя миг съществува някъде.

При всичката сложност на внушения в композициите на Майстора има нещо елементарно, първично — във виждането на тоя свят и начина на предаването му. Художникът като че ли иде до убеждението, че светът е композиция на три багри — жълта, червена и синя — и видян само чрез тях би могъл да бъде по-интересен, по-хармоничен дори в своята багрена същност. И в преображенията на тия три чисти тона художникът постига и сила и музика, които само са подсказвани в по-ранните му работи.

Ето по тия пътеки (защото това не е път) художникът стига

до едно съвсем съвременно разбиране на живописиста — без формули и етикети.

Значението му за нас не е само в силата на таланта му и в самобитността на постигнатото, а в това: че в тоя момент той сближава с един първичен художествен инстинкт две живописни култури — западната и нашата, — които дълго време не ще имат сигурни и постоянни допирни точки.

В изложбата си преди две-три години в Художествената академия Майсторът само подсказва в своята „Жетва“ накъде отива. Но в нея и особено в това, което я заобикаляше, още силно се чувствуваше властта на „кръвта“, на материята. Автопортретът, беритбата на ябълки и няколко портрета на млади и стари — това бяха великолепни етюди на утрешния художник, който освободен, ще завоюва нов свят.

За други може би те биха били край — и хубав край. Защото какво им липсва по мащаба на обикновената живопис? Те имаха повече отколкото е нужно: „рисунок“, живописно разбиране, сигурно моделирани форми — и още нещо зад всичко това.

Но това „нещо“ изглежда е било малко за художника и той след тая изложба прави последно усилие да скъса с „фотографията“, както той общо, но твърде ясно за себе си се изразява. Той почти преодолява това систематическо до тогава възвръщане към своето първо аз. И по-после, когато случайно се доближава до него, то изглежда вече преобразено и знаещо една тайна повече. Графиката на Майстора, неговите рисунки с перо, откриват също една интересна страна от творчеството му. Те са свършено негови — ловки — виртуозни, без да имат значителността и дълбочината на маслените му и акварелни композиции, те изненадват с твърде условното, и все пак пълно постигане на пространственост. Нещо твърде лично ги отделя от разнообразните прояви на съвременната графика.

Да се изреждат имената на неговите картини едва ли има смисъл — имената нищо не говорят. Трябва самите картини да се видят и тогава не ще питаме за техните названия — защото все ни е едно какво те изобразяват. Важното е, че създават и налагат състояния, които рядко се изживяват — в тях художникът сякаш възстановява някакъв загубен смисъл на нещата.

Да жалим ли, че това ценно за нашето изкуство богатство (близо 300 композиции и етюди) е изнесено в чужбина? . . . Единствено Майсторът от нашите художници може да бъде показан в чужбина без уговорки. Трябва да съжаляваме

по-скоро, че нашият музей няма нито една значителна картина от най-значителния ни художник, че той сам е чужд за нас и тогава, когато едновременно намират подкрепа в общество и държава, той е отминат. Собствено има ли творец или ценен човек у нас, когото приживе да сме подкрепили и приласкали? Онова, което сякаш е поправимо и обусловено от полукултурата, изглежда е расов недъг. Ние осмиваме собственото си дело, обезценяваме богатството си, тровим чернозема, в който утре ще хвърлим семена, рушим, за да си създадем след време удоволствието на великодушно покровителство. След време — когато върховете не бодят очите и живата ръка, която ни е надраснала я няма.

Сп. „Златорог“, 1929

ДЕЧКО УЗУНОВ

Годините след войната донесоха едно опресняване в нашата живопис. В картините на някои от по-старите художници и в картините на младите се яви едно по-ново отношение към задачите на нашата живопис. Яви се едно по-ново виждане и на родния ни пейзаж, и на нашия селски и градски бит. Това ново отношение здраво застъпиха група талантлив млади художници, които се оформиха през последните години. Те не само опресниха родната ни живопис, но я насочиха в един път, който позволява развитие, углъбяване, усъвършенстване.

Един от тия млади, които със своите картини ни показаха не само даровитост, но и един здрав съвременен вкус, е Дечко Узунов. Той е свършил нашата Художествена академия и известно време е учил в Мюнхен. Въпреки, че художникът ни е дал хубави пейзажи, значителното, което му определя място между нашите художници са неговите портрети. Освен артистична сръчност, неговите портрети ни показват умение да се вижда характерното, да се вижда психологията на портретираното лице — неща, които са тъй необходими за един портретист.

Узунов ни е дал няколко портрета на общественици, на хора на изкуството, които ще останат едни от най-хубавите портрети, рисувани през последните години. Някои от тях са притежание на Народния ни музей, други са частно притежание.

Преди две-три години Дечко Узунов ходи в Атон — Света

гора, откъдето донесе интересни скици на манастирски къ-
чета, свързани с нашата минала история — с името на Отец
Паисий.

Узунов е илюстрирал също и няколко детски книги и е по-
знат на малките читатели.

Сп. „Българска реч“, 1929

СТОЯН СОТИРОВ

През последните години у някои от по-младите художници
се чувства един нов подход към битовата ни живопис.
Докато по-старите се увличаха от етнографичното, от чисто
сюжетното и разказа в сюжета, у по-младите ни художници,
които разработват битови сюжети, намираме поставена вече
по-друга задача. Мнозина от тях, разбира се, още не могат
да преодолеят ни сюжетния материал, ни да намерят един
по-траен живописен изход в работите си. Но това не отменя
цената на техните искрени, свежи и интересни опити.

Един от тия млади, които не само се опитват по новому да
видят битовата картина, но и с чувство на отговорност при-
стъпят към тази работа е и Стоян Сотиров. Вярно живописно
чувство и едно сериозно отношение към поставените за-
дачи личи във всяка негова работа.

В сегашните му работи личи дарование, нежелание да се
бяга от трудните задачи, познаване и чувстване на мате-
рията, която разработва. Това са безспорно залози на един
хубав път, ако художникът прояви воля и упоритост в ра-
ботата си.

Сп. „Българска реч“, 1933

ИВАН ФУНЕВ

Докато в живописата ни се чувства едно раздвижване и
повишено чувство на работа, скулптурната ни продукция е
твърде оскъдна. Работите, които се мяркат по изложбите
(с малки изключения), не са от качество да задоволят и за-
интересуват. Затова изложбата на младия скулптор Иван
Фунев, уредена преди година, със своята свежест, с разно-
образните си опити, въпреки неоформеността още на изло-
жителя, беше посрещната от публиката с рядка заинтересо-
ваност.

С онова, което до сега е показал Фунев, той открива едно да-
рование, за което проблемите на изкуството вървят успо-
редно с проблемите на живота.

Няколко портретни фигури, неговите барелефни компози-
ционни опити, говорят за едно живо скулптурно чувство и
за умение да даде една жизненост на камъка, бетона, как-
вато малцина наши скулптори притежават.

Иван Фунев е още млад, но мисля, че е разбрал какво, не
само талантът, но и упорита работа и чувство на отговор-
ност са нужни, за да израсне един художник. Той трябва
да направи всичко да укрепи вярата в него.

Сп. „Българска реч“, 1933

ИВАН НЕНОВ

Иван Ненов е завършил нашата Художествена академия.
Още първите изложени работи сочеха една надареност и
съзнателен стремеж към изясняване на живописни и компо-
зиционни задачи. И тъкмо тая критична будност и съмнение,
което я съпровожда и до днес внасят в работите на тоя ху-
джник неспокойство, тревога на търсене и младежко ув-
лечение. Но тъкмо тия елементи у него са залогът да намери
себе си и един жизнен успокоен стил в живописата си. Той е
типичен представител на младия, новия ни художник —
недоволен от това, което са го учили, отрекъл миналото си
и с повишено чувство към съвременността, търсещ творчес-
ки изводи на новото си самочувствие.

Започнал с портрети, битови фрагменти, минал през футу-
ристични опити, последните му работи, ако и не напълно
изяснени и изчистени от лични съмнения, сочат една худо-
жествена култура — и пътя да намери себе си.

Ако трескавия си интерес и любов към съвременното изкуст-
во Ненов съедини с една усилена системна работа, той без-
спорно ще бъде един от ценните работници в новобългар-
ското изкуство.

Сп. „Българска реч“, 1934

ПЕНЧО ГЕОРГИЕВ

Един човек върви между смъртници и черни забрадки, той горчиво е сключил челюсти, превит от тъмната власт на непонятния смисъл на своите видения. Във всяка жена той вижда вдовица или майка, която показва мъртвата си рожба на празното небе. Претръпнал и покорен, той не вика от болка, не пита има ли настояще, земята ражда ли, слънцето грее ли, цъфтят ли дърветата. Омагьосан от безсмислието и мистиката на смъртта, той не прави дори усилие да се освободи от нейната обезсилваща власт. За него тя е по-силна от живота, не край, а сянка, съдба.

Може би някой наистина го е „изтръгнал“, още като малък, от ръцете на смъртта и тя през целия му живот тича след него настървена, за да си го вземе колкото се може по-скоро.

А може би той сам тича след нея.

Пенчо Георгиев се появява в едно време, когато стремежът да се направи „родно“ изобразителното ни изкуство добива нова насока. Група млади художници, между които е сам той, правят тревожни усилия зад външното, етнографичното, което до тогава беше евтин материал за изображение, да проникнат до битовата мистика на нашето село — до онази трайна ритуална ритмичност, на която е построен от векове целият живот на селото. Жътва, Коситба, Къща, Задушница, Раждане, Стопанин, Смърт, Сватба, Празник — изведенъж тия понятия добиват нов първичен и пълен смисъл за тях. Те са почти изненадани от мистерията на обикновения живот, който до вчера са отминавали, ненавиждащи неговата същина, дълбочина и закономерност. Оттук почва тяхното търсене — всеки по свой път и със свои сили.

Иван Милев изгаря във великолепието на своите видения като дете, което твърде рано е научило тайни не по ръста си; Кирил Петров затихна като стопанин, неразбран от съседите си; други потърсиха по-лек път. Най-тежък дял се падна на Пенчо Георгиев, защото неговото изкуство е едно мъченичество. Творчеството му, под знака на смъртта и тревогата, е донесло толкова лична радост, колкото и страдание. Едно нерадостно детство ли или една непреодолима предразположеност към страданието и атмосферата на смъртта, налагат печат на цялата му работа.

Защото не само сюжетно увлечение го насочва към „Смъртник“, една от първите значителни композиции, която определя насоката на цялото му творчество до отиването му в Париж. Всичките му работи от този период се движат в този

кръг на изострено страдание и гробищен климат. Ако това изглежда сюжетна необходимост в „Задушница“, „Погребение“, „Бедствие“, то в „Жени“, „Слепият гъдулар“, „Връщане“ се явява лична творческа същина, която импулсира и дава характер и на най-незначителната му свободна творба (Изключваме илюстрации и постановъчни проекти).

Неговото „Връщане“ не е ли сякаш връщане от погребение? Тия скръбни превити хора в тая композиция или са изгубили близък човек, или беда е споходила къщата и земята им. Нима гъдуларят не пее за чумата, която е изморила девет села и лицата на групата слушатели не са ли лица на мъченици? Лица на мъченици имат и групата „Жени“, дори и онези чужденци, които по-късно се явяват в парижките скици и композиции на художника. И съвсем естествено вече, като стилова необходимост, човешкото лице в платната му добива иконна суровост и строгост, с подчертаните следи на дълбоко страдание. Технически той съзнателно потърсва живописната стилност на иконата. Използвайки линеарно и тонално нашата икона, художникът във всички посочени композиции достига личен стил, идва до една излиняла мека гама, в която има много скръб и лирика.

Тия му работи, до отиването му в Париж, съзнателно писани в декоративен стил — макар и понякога лишени от пространственост и жизненост за сметка на стилови и композиционни търсения — са с по-голямо значение за времето, когато се появиха и напълно определят дарованието и мирогледа на художника.

През 1929 година Пенчо Георгиев заминава за Париж, където, както сам скромно пише в биографичните си бележки: „посещавах музеи и ателиета“.

Малцина, съвсем малцина наши художници, изпратени в чужбина на специализация, са имали очи наистина да видят, да почувствуват и да се поучат от чуждата опитност, от художественото богатство, което им предлага една друга култура, както Пенчо Георгиев. Внезапно, за изненада като че и на себе си дори, той узрява като художник, проникнал в тайните на истинската живопис и мъчителната борба, и съмнение за форма, стил, сюжет, с едно просветление и лекота отпадат в неговите парижки етюди и композиции. Тия „Парижки ъгли“, „Улици“, „Булевардни сцени“, „Продавачи на птици“, „Работници“, „Хармонисти“, са една истинска пространствена живопис, сочна, жизнена, без поза и разсъдъчна проблематика. Сребристая гама на тия платна, както и отрудените фигури в тях, не са лишени от тревогата

на по-ранните му платна — смъртта и тук е някъде наблизо; болката и някакво смъртно заплашване и тук се промъква не само в лицата, но и в багрите и архитектурната. Тия платна трябваше да послужат за изходна точка на работата му след завръщането на Георгиев в България. Неговите етюди от Ловеч, особено „Старият Ловеч“, още по-настойчиво подсказват това. Щяхме от един „декоратор“ да имаме едни от най-значителните живописни композиции.

Но за да има определена работа, Пенчо Георгиев заработи за сцената. Неподозирайки какво жертвува, той работеше с рядка обич и упоритост за театъра: живота, сънищата си, въображението си и цялата художническа гордост беше посветил на него.

Хубаво или лошо беше това — късно е да съдим. Положително е едно: неговите декоративни постановки дадоха много радости на сцената и много подсказвания, изобщо за декоративното освежаване на българския театър. Познавайки добре съвременната сценична живопис, той съумяваше във всяка постановка да внесе нещо лично.

Че той даде едно стегнато и просто декоративно разрешение на най-популярната ни пиеса „Иванко“, че можа да намери декоративен стил на „Янините девет братя“, на „Призори“, е от голямо значение за българската театрална постройка — ние виждаме как той смислено и талантливо борави с познат, близък материал. Големите качества на Пенчо Георгиев като театрален декоратор са: че той умее да съчетава дори архитектурната фантастика, лирика и своеволие с практичните изисквания на мизансцена и ритмиката на човешкото тяло. Той смислено своеволничи, за да получи декоративно разнообразие и с яснота слага в пространството и най-фантастичната обстановка. Декоративните постановки на „Хамлет“, „Оберон“, „Кучето на градинаря“ (тъй лирично дадена), „Под моста“, „Непознатото момиче“, „Луиза“, „Раймонда“ и пр. не са от обикновен мащаб — те съвсем не биха изглеждали „провинциални“ на сцената на един европейски театър.

За изостреното чувство на Георгиев към сцената говорят неговите скици „Народни игри“ — един интересен опит за утвърждаване по графичен път на сценична танцова ритмика. Недовършено дело: неговата любима спътница смъртта, изглежда разруши много, с обич и грижа, строени проекти.

И нашата книга — детската и тая на възрастния — също очакваше от него. Защото илюстрациите му на „Тома Гор-

деев“ и „Майка“ от Горки също сочат едно комбинативно въображение и истинско чувство към тоя род изкуство, които тепърва можеха да бъдат използвани.

В това още повече ни убеждават неговите чисто графически работи и особено онези писани в Париж и след Париж. Офортът „Кабаре“ вече е една сложна композиция, не само като конструкция, а като графическа нюансировка, като пространствена проблема и като равновесие на светлини и тъмнини. В нея няма празната плакатност на по-раншната му графика. Тук дори умело и изразително са внесени живописни елементи. Същите качества имат „Хармонисти“, „Улични музиканти“ дори и „Жени“. Но особено ценна със своята простота и експресивност е гравюрата на дърво „14 юлий“, след която с право би трябвало да се очаква ново разширение на хоризонта на художника, ако неговото свободно развитие не се преплиташе с борбата му за хляб. Защото, струва ми се, че колкото и да са ценни театралните заслуги на Пенчо Георгиев, те не биха могли да покрият големите възможности, които сочат последните негови живописни работи и графиката му.

Уви, за временния възторг от една сценична постройка, колкото да е голям, не заслужава да се жертвува трайното изкуство. За по-значителния художник винаги сценичните постройки ще имат съдбата на актьорската игра и етикета на едно наистина преходно приложно изкуство.

Но това са уговорки, които никого няма да поучат и предпазят при мъчно преодолимите условия на нашия живот. Жертвата на Пенчо Георгиев, усилията на тия, които идат след него, дано създадат по-добри условия за младото българско изкуство. На скъпия покойник да благодарим за радостите, които ни донесе неговото изкуство и да запазим спомен за неговата сърдечност и човечност, които той внасяше в изкуството и живота.

2 април 1940

ПЕТЪР МЛАДЕНОВ

Това име е малко познато дори и на редовните посетители на софийските художествени изложби. Винават за това е самият художник, който дълги години правеше опити и даваше любителски характер на работата си.

Малцина помнят, че още след Балканската война тоя ху-

дожник направи една акварелна изложба, в която, за времето си, не липсваше вкус и поетичен жар. Но дълги години след това Петър Младенов почти не прояви признаци на значителен напредък и изведнъж тазгодишната му изложба го постави в редовете на неособено многото наши художници, които работят с жар, разбиране и чувство на отговорност в изобразителното ни изкуство.

В тая изложба той даде серия архитектурни изгледи, в които творческото преображение, като държи сметка за суровия материал, стига до чисти художествени форми и настроения, които дават трайност и цена на всяко изкуство.

Акварелната живопис в тия му картини добива нова стойност и сила. Изгледите от старите наши градчета дават едно ново внушение от умелото равновесие, постигнато между личното виждане и действителността.

С право по този път можем още повече да чакаме от Младенов, но дано той не ни изненада пак с десетгодишно мълчание.

Сп. „Българска реч“, 1941

ЧУЖДЕСТРАННИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРОЯВИ

ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ ДЕКОРАТИВНИ ИЗЛОЖБИ

Мнозина, които имат нещастното цял живот да мерят нещата със школки аршин, делят изкуството на висше и нисше, като към последното отнасят декоративното изкуство. Забележката за някоя живописна или скулптурна творба: „Малко декоративно работена“ — не е похвала, а укор. Макар че тоя наивитет няма сериозни поддръжници, той се шири като възглед между не малко художници, за които изкуството да „изобразяват“ и копират природата е всичко. Има и такива, които отсичат: голямото изкуство е било и ще бъде винаги декоративно.

Такава една мисъл не е нито смелост, нито случайно упорство на еретик.

Зад нея лежи историята на цели погинали и живи култури. Ако трябва да делим единното изкуство на висше и нисше, декоративното изкуство повече носи елементите на култура, дух и творческо усилие.

То прави думата понятие, разказа — философия, а обикновената форма — мистичен знак.

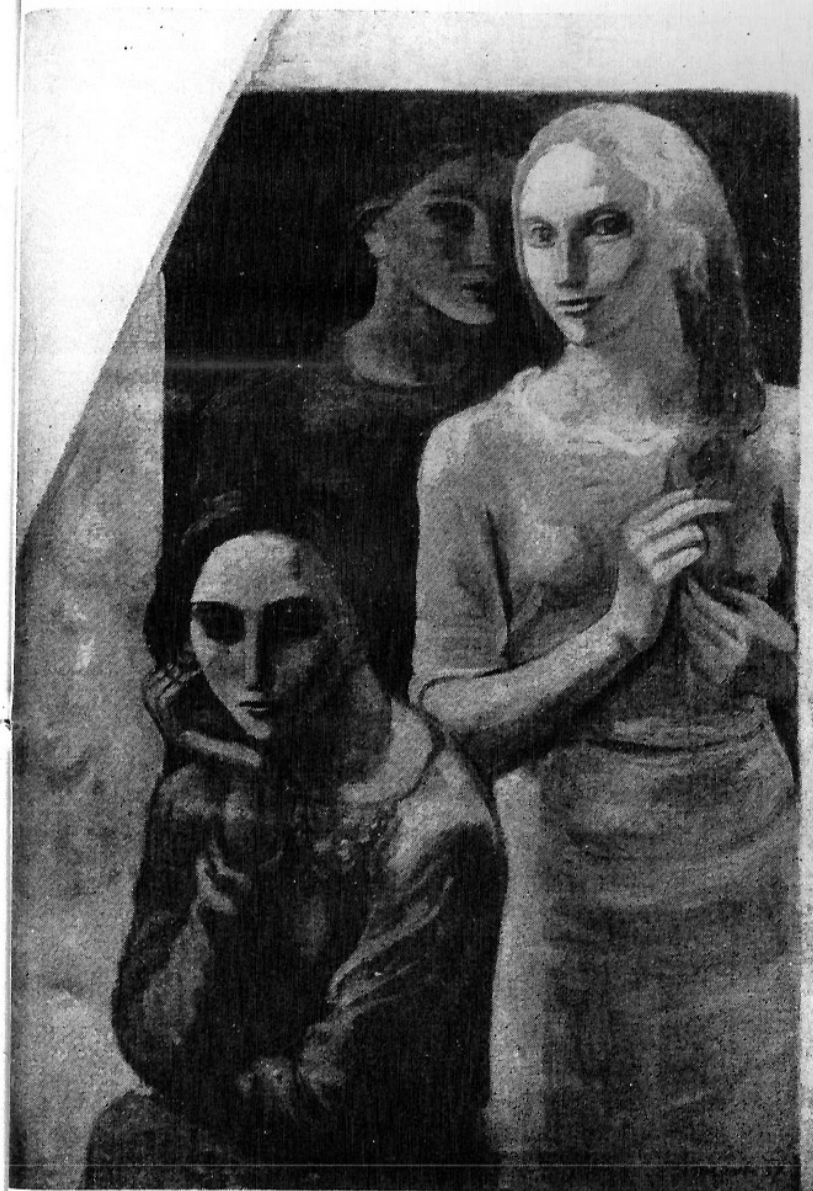
Синтезът е по-съвършеният път на мисълта, а синтетичното изкуство — израз на мироглед, на духовна мощ и култура. То е изкуството, по което ценим народите, в което намираме едрите линии на духовен лик.

Декоративното изкуство утвърждава културата на колективитета — неговите религиозни, битови и чисто творчески подеми.

Изкуството на Египет, Асирия, самобитното (не универсално) лично творчество на всяка съвременна нация не носи ли синтетичния знак на декоративното творчество?

Хилядите великолепни художествени паметници на Египет ни говорят не само за един културен вкус, за художествената философия на масите, а показват на съвременните коисти, че изкуството винаги е било и ще бъде изобразителна философия на нещата — мисъл върху нещата във връзка с мирогледа и боготърсенето на човешката душа, а не безстрастно изобразяване на предмети.

Художественото национално богатство на Русия е декоративно, нашето художествено богатство също е декоративно. Такова е във всяка една нация. То е стенопис, шевици, резба, декоративна украса: поглед на света през орнамента, говор и приказка за себе си и света чрез пресътворената форма. Модерният художник по-добре от своите предшественици видя

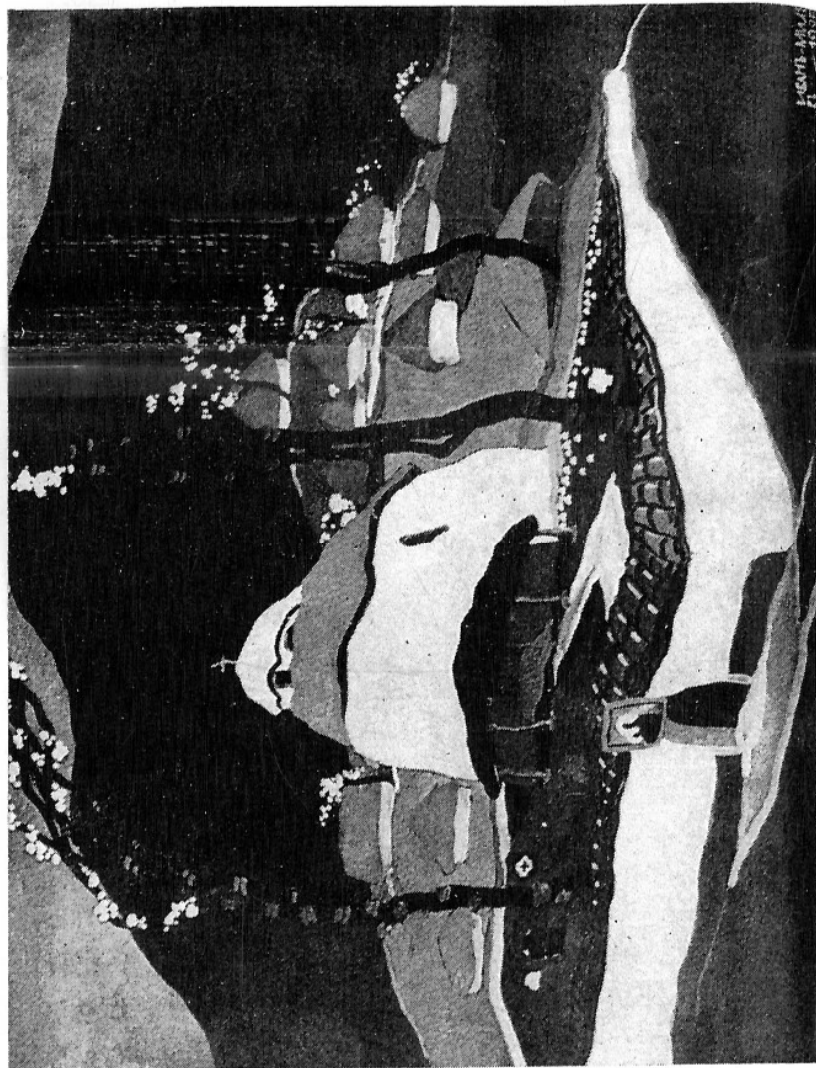




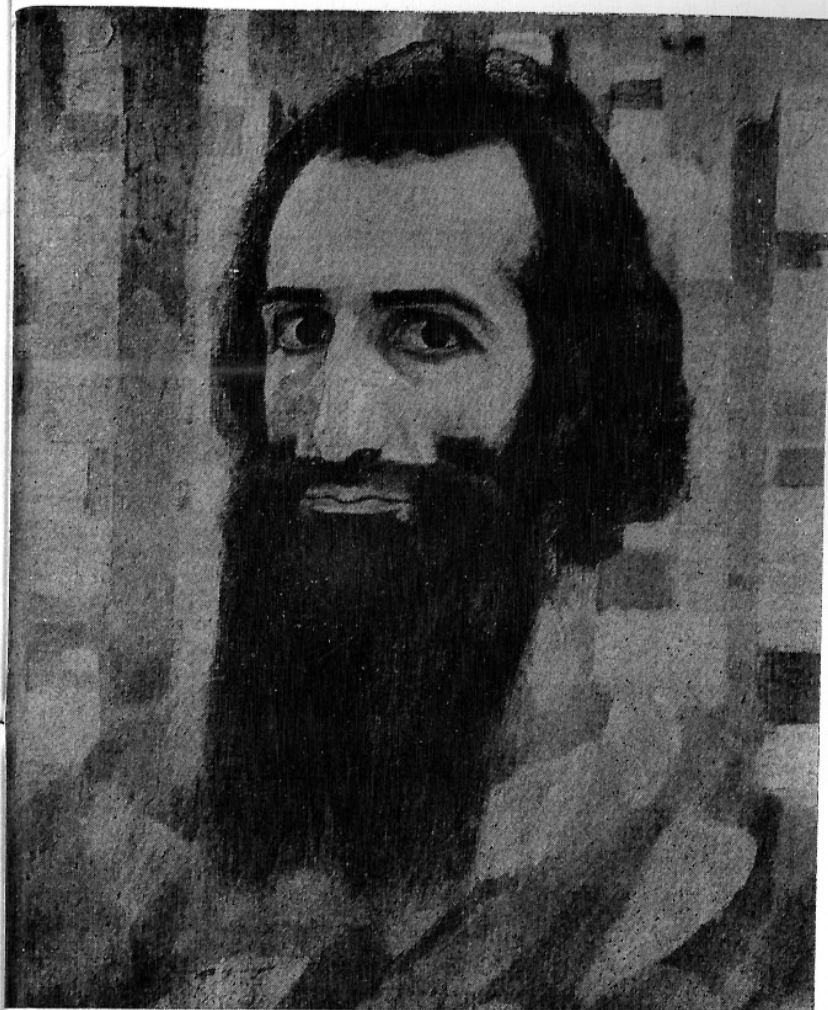
Никола Петров. Речица из камънаци. 1911



Александър Божинъ — Дипломатически занимания на Фердинанд в Унгарската пуста. 1913



Иван Милев. Мъглишкият манастир. 1925



Владимир Димитров—Майстора. Автопортрет. 1921



Борис Георгиев. Странствуващият пастир. 1922



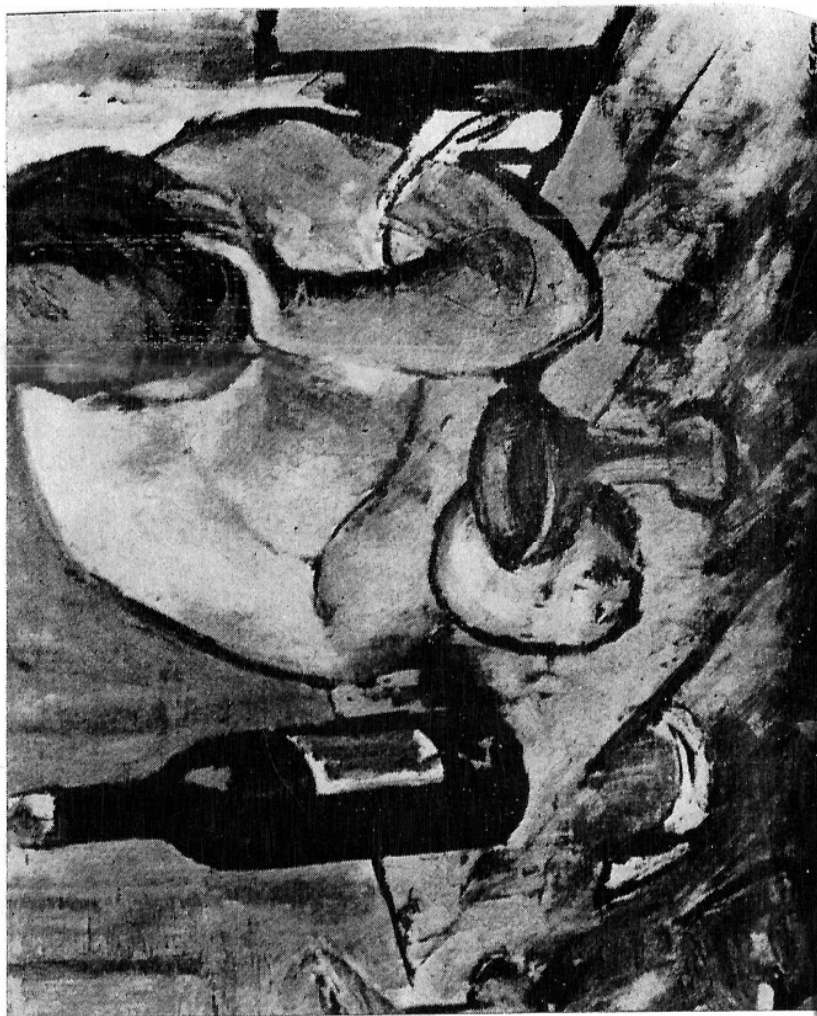
Иван Мърквичка. Селско хоро. 1898



Пенчо Георгиев. Задущница. 1930—1932



Дечко Узунов. Портрет на Ина. 1937



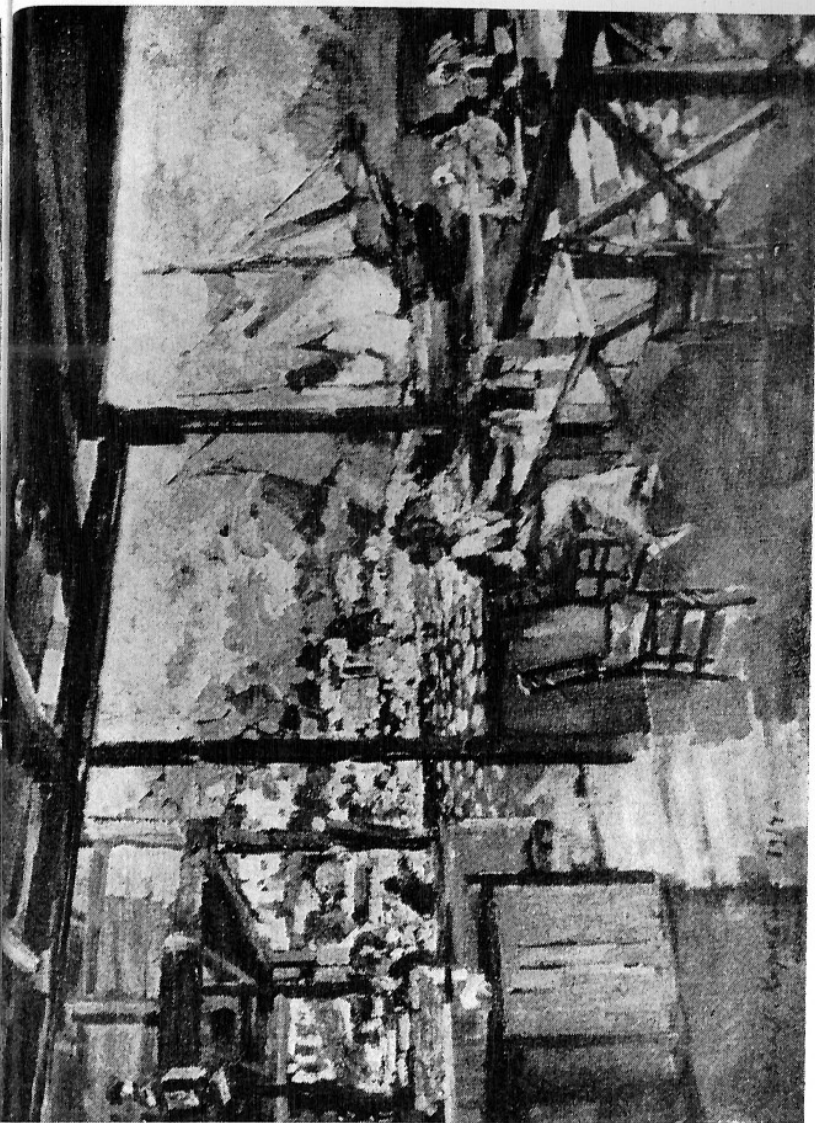
Стоян Сотиров. Изоставена. 1936



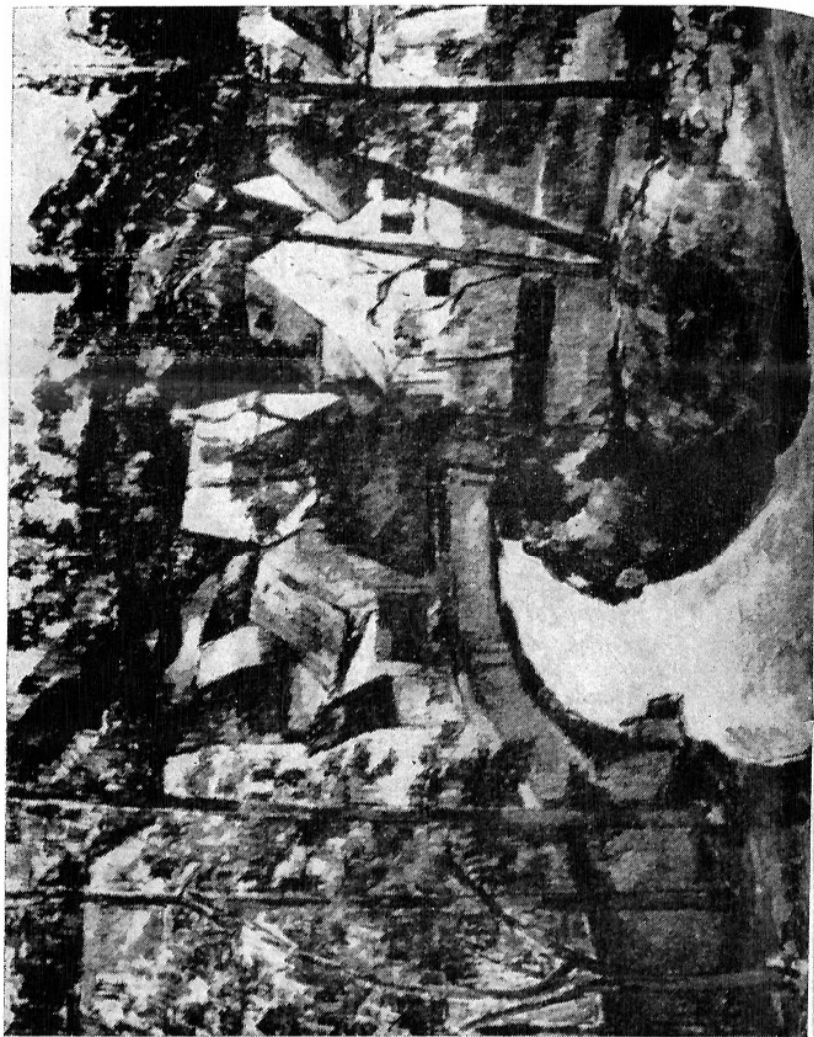
Клод Моне. Импресия. Изгряващо слънце. 1872



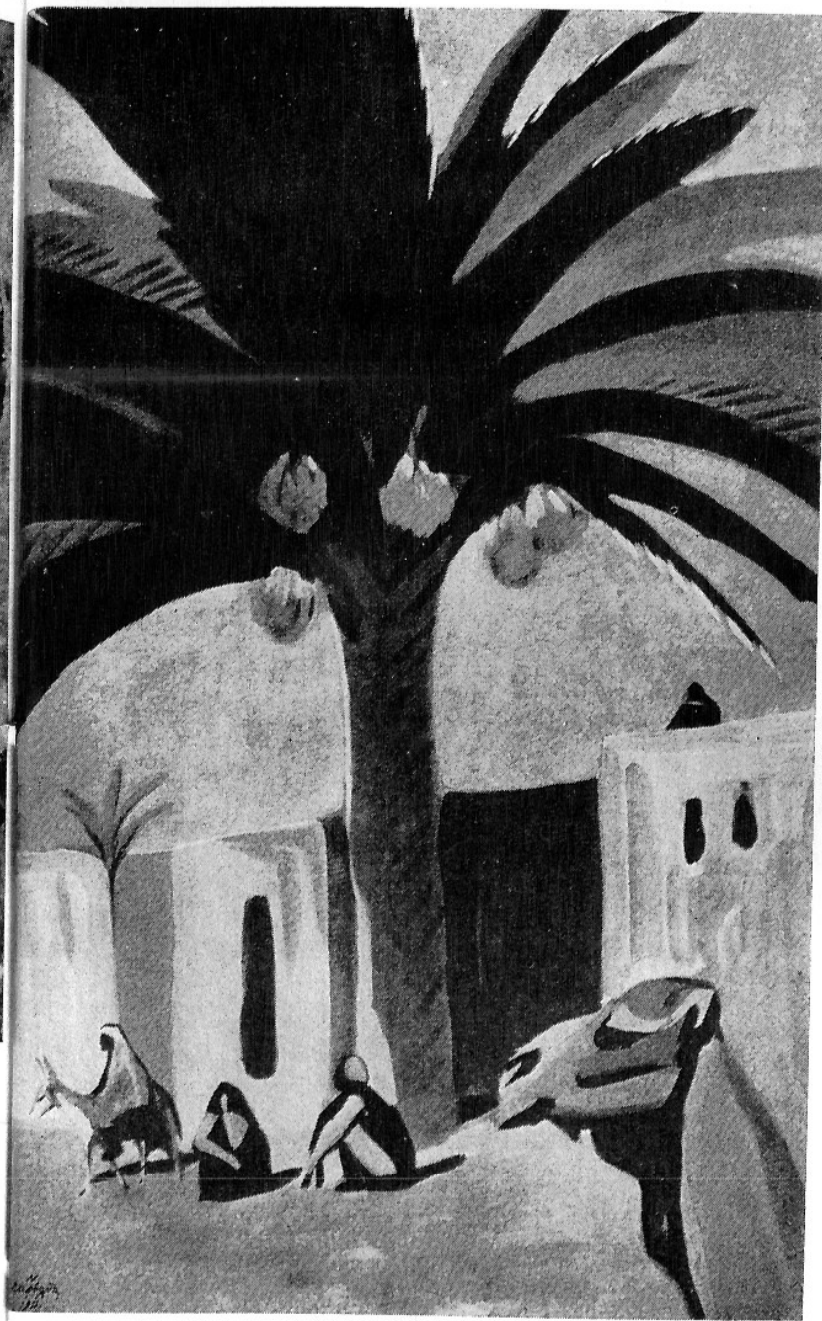
Петър Младенов. Пейзаж от Мелник. 1939



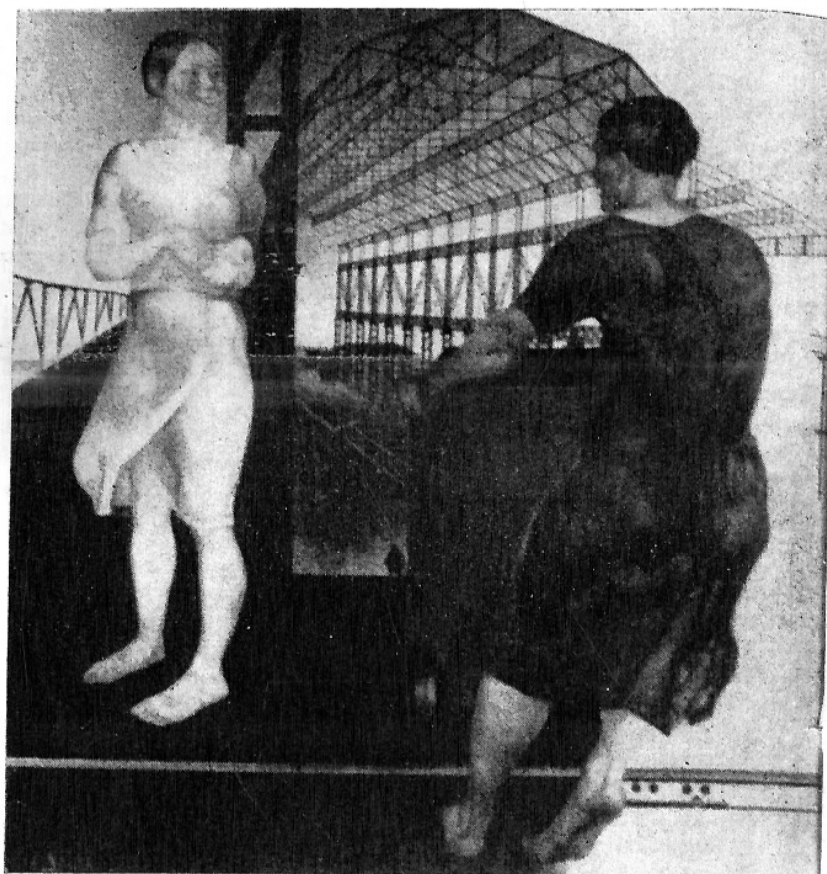
Константин Коровин. Пристанището Гурзуф. 1914



Пол Сезан. Извитият път. 1879—1882



Мартирос Сарян. Финикова палма. 1911



Александър Дейнека. На строежа на новия цех. 1926

тайните на декоративната творба. По-скоро оцени богатството на миналото, където колективната душа е давала израз на вечния стремеж към пресътворяване. Видя, че тоя израз има смисъла и стойността на мироглед. И ужаси се от художествената разпокъсаност, банализираната универсалност на своето време. И чрез декоративното творчество прави усилие да обособи, да намери специфичния художествен лик на всяка нация.

Затова не е случайно, че в последните няколко години се уреждат интернационални декоративни художествени изложби в такъв мащаб, какъвто миналото не познава.

Две от тях, върху които се работи вече няколко години, са тия в Париж и друга в Милано.

Парижката изложба не приема нищо, което е стил на миналото — тя иска да покаже днешния ден. Да видим художествената физиономия на нашето време. Миналото е имало своя — то е израз на една изживяна психология, схващане и може. Какво нашето време може? Какво е неговото лице? България бе поканена да вземе участие в двете тия изложби. Поради късото време и финансови съображения тя няма да покаже пред света своето.

Но имаме ли ние свое, което можем да покажем? Имаме ли създаден свой съвременен декоративен стил?

Във всички изложби, които са ставали досега в чужбина, ние сме се хвалили с изкуството на дедите си — показвали сме едно наследство. Няколко национални костюми, малко резби, шевици, розово масло — заповядайте: екзотиката на Ориента.

И сега, когато пак се помисли с какво може да се вземе участие в парижката изложба, където всичко трябва да бъде монтирано на мястото си (не излагано във витрини), да носи белега на установения съвременен стил в страната, сега стана ясно, че ние нямаме установена модернизирана българска вътрешна и вънкашна архитектура, нямаме модернизиран български съд, стол, печка, лампа, завеса, камина и пр., и пр. — всичко в градската българска къща носи белега на долюпробен европейски артикул. И ако трябваше да се представи модернизиран български стил, запазил връзка със старото ни, то всяка вещь трябваше да се изработва по ново-създаден модел.

При такова минало декоративно богатство съвременниците се оказаха твърде бедни! И на изложбата щяха да бъдат показани индивидуални опити за бъдещ български стил. Тия опити не трябва да се правят пред една интернационална

изложба и да се излага името на страната.

Ние трябва да се погрижим при нормални условия да създадем свой декоративен стил, да го наложим на ръчното и индустриалното производство и всякога да бъдем готови за една декоративна изложба.

Инак нашият отдел би бил само съчинения. Нескоропан проект на нещо, което и нам не ни е ясно съвсем.

Трябва система: художниците и архитектите ни, които мислят за роден стил, трябва да се замислят върху това.

Трябва да се почне от художествената ни академия. Учениците от декоративния отдел трябва да бъдат заставени да проучат българския орнамент, всички форми на нашите стари съдове, мебели, украшения. Да проумеят духа и приемствеността на народното ни декоративно творчество. И почувствували същността, родността на нашата форма, стилизация и украса, всяка година да бъдат заставени да дават модернизиращи проекти, като се избягва копирането. Ние не можем да живеем с чувството и разбирането на миналото.

А самите проекти не бива да останат да висят по стените на училището, а всички усилия трябва да бъдат положени за изпълнението им. Училището трябва да влезе във връзка с всички наши работилници и зараждащи се индустрии, където български стил трябва и може да бъде наложен. Така само след няколко години ще имаме първите утвърждения на наш стил във вещите, които ни заобикалят.

Почувствували очарованието на родната, тъй разнообразна украса, ще видим, че заслужава да свържем новия си живот с нея, като възкресим по новому нейните мелодии.

В. „Слово“, 1924

КЛОД МОНЕ

Един от създателите на импресионизма, един от възторжените поклонници на слънцето, има незавидната съдба — да умре преди смъртта си.

Известното за неговата смърт беше почти изненада. Малцина знаеха, че той доживява дните си в едно малко селце край Сена. Сред нервния ритъм, сред категоричната проповед на експресионизма, футуризма, кубизма, той беше почти забравен, както и импресионистичните увлечения на неговото време.

Но забравата не изключва голямата заслуга на художника

към съвременната живопис. Импресионизмът скъса с академизма, с догмите, с патоса на препарирания живопис — за да подготви пътя на този, който идеше след него — Сезан, родоначалникът на почти всички съвременни живописни течения.

Истинският сюжет на картините на Клод Моне е светлината. Затова той търпеливо е рисувал един и същи изглед през всички часове на деня. На тия му изучавания се дължат прочутите серии от платна „Водениците“, „Бгли от реката“, „Тополите“ и пр.

Такива са били увлеченията на всички импресионисти: не току тъй Камил Моклер нарече съчинението си върху първите импресионисти — „Изследвания върху вариациите на слънчевата светлина“.

Моне дълго се е борил с безразличието на публиката. Едва след една голяма съвместна изложба от неговите картини и скулптури на Роден, той почва да се налага. Въпреки това официалните музеи дълго са го обхождали. Едва в 1921 година музеят Люксембург е откупил твърде скъпо първата голяма работа на Моне — „Жените в градината“, която някога би могъл да има почти за нищо.

А когато са поискали да наградят Клод Моне — вече световна знаменитост — е било почти смешно. На предложеното му място в Академията на изящните изкуства той отказал усмихнато.

Моне умря почти 80-годишен. Видя да се рушат не само царства, но художествени принципи, в които някога са вярвали като догми.

В. „Слово“, 1926

РУСКА ИЗЛОЖБА В ПАРИЖ

Онова в изкуството, което ражда Париж в своята вечна жажда към новост — онова, което там е гениално хрумване, догонващо съвременния ритъм на булеварда, тъмния нерв на ламтеж на люшнатия „нов дух“ — преминало през душата на Русия, става откровение, ходене по стъпките на бога. И върнато отново в Париж, то носи вече знака на загадка и мистерията на култ.

Оттука почва обяснението за успеха на руското изкуство в Париж през последните шест десетилетия. В това се крие и тайната за трайността на това изкуство.

Войни, революция разнебитиха художествените сили в Русия. Новото, което там поройно и безсистемно се роди, даде само насоките и пътища, които чакат доразвитие и утвърждение.

И за сега все пак големите художници, познати отпреди войната чертаят художествения лик на руската живопис и пазят нейните традиции.

Отзивите, които се дават за първата голяма руска изложба, устроена след войната в Париж, също доказват това.

Групата „Мир искусства“, която преди войната даваше тон на художествения живот в Русия и обединяваше най-добрите руски майстори, сега е уредила изложба в Париж.

Познати имена, които едва ли не изчерпват важните етапи в развитието на руското изкуство през последния четвърт век: К. Коровин, И. Билибин, Б. Кустодиев, М. Добужински, Е. Лансере, Остроумова-Лебедева, Д. Бушен, М. Сарян, А. Яковлев, В. Шухаев, Б. Григориев и пр.

Не излагат някои от важните членове на „Мир искусства“, които работят в Русия, но и те не са изменили на специфичното в тяхното творчество, което ги отделя от шумната тълпа съвременни художници, които като че се стремят само към едно: всяка нова сутрин да не приличат на себе си.

Последната цялостна изложба на „Мир искусства“ е била уредена през 1917 г. в Петербург. Оттогава дружеството изложба в Русия не е правило.

„Но през изтеклите години — пише един рецензент — някак незабелязано, независимо един от друг, подчиняващи се на някакъв инстинкт за художествено самосъхранение, почти всичките най-добри сили на „Мир искусства“ се намериха в Париж. И току-що откритата изложба се явява преглед на съвременното руско изкуство в неговата най-жизнеспособна и ценна за бъдещето част.“

В. „Слово“, 1927

ПАРИЖКИТЕ САЛОНИ

Една статия на парижки ежедневник върху последния „Есенен салон“ почва тъй: „Художествената критика при разглеждането на големите парижки салони днес е поставена пред необходимостта да се съобразява със следующите безспорни факти:

Първо — съвременните салони са изгубили своето първона-

чално значение на проверочен изпит на французкото изкуство. Испитите сега стават в частните и груповите изложби. Второ — салоните не представляват сега французкото изкуство, а в тях „между другото“ е представено и французкото изкуство. Преобладават произведения на художници от други раси (по направени справки — около 60 процента), което е твърде важно при оценката на французкото изкуство“.

Дали при разглеждането на парижките салони само французите-художници трябва да се считат продължители и представители на „французкото изкуство“ е един въпрос, който не тъй лесно и категорично може да бъде разрешен, както е направено в горния отзив. Защото мнозина от чужденците се явяват по-типични изразители на „романо-французката култура“, отколкото някои французки художници.

И подхождането към парижкото изкуство въз основа на едно такова лъжливо положение не може да даде правилна представа за него. Парижките салони тъкмо със своята расова разновидност на изложители (работещи в Париж) са типичен израз на съвременното французко (парижко) изкуство.

Тъй погледнато на Салоните (въпреки 60-тых процента) в тях трябва да търсим лутанията и търсенията на Париж — на новия и стария Париж. Негри, арменци, германци, италианци, японци и руси (с малко типични и талантиливи изключения), англичани, австрийци — работящи в Париж, не своето расово се мъчат да намерят, а да се приспособят към специфичния художествен ритъм на Париж. Тъй те спомагат за оформянето на бъдещите насоки на французката живопис, колкото и самите французки-художници.

В. „Слово“, 1928

АРХИТЕКТУРАТА В ДНЕСНА РУСИЯ

За хода на изобразителното изкуство, на театъра, на литературата в днешна Русия у нас проникват достатъчно сведения. Но в какво положение се намира строителното изкуство там — малко ни е известно. Създаден ли е нов архитектурен стил? Епохата намерила ли е израз в архитектурата? Или само търсения бележат пътя на „новата“ архитектура. На тия въпроси донякъде отговаря една кореспонденция от Съветска Русия:

„Нашата архитектура се създава по два пътя: във висшите школи и в живота, в строителната практика.

Московската висша архитектурна школа особено може да се похвали с безусловни архитектурни постижения. Вместо изучаване и тренировка в копиране на стари стилове, тук имаме съвсем нова програма, нови методи за изучаване на архитектурата при нова идеология.

Още в началото на основаването на школата творческата енергия на младите получи ново направление.

Благодарение на различните схващания в самата школа, благодарение на борбата между архитектурните течения в самата школа — тая обмяна на разбирания даде положителни резултати. В края — школата се откажа от старите исторически стилове. Студентите трябваше да придобият сериозни формални технически познания, които да приспособят към създаване на един нов стил съгласно социално-битовите условия на нашето време. И благодарение на активността на школата и оригиналното решение на проблемата за новото жилище, тя почна да се налага в строителната практика. Новият „конструктивен“ стил не е вече куриоз. За планове на жилищни къщи и обществени здания вече се обръщат на право към архитектурните школи. . .“

През 1925 година на Голямата декоративна изложба в Париж руският „Архитектурен факултет“ получи една от първите награди за представените си проекти и проучвания.

Дали пълното отричане от старите, изпитани архитектурни канони и стилове е пътят, по който ще се създаде новият архитектурен стил — бъдещето ще покаже.

В. „Слово“, 1928

СЪВЕТСКА ГРАФИКА

Изложбата на съветските графици в София донесе няколко изненади, поне за болшинството от нашата публика. Първа изненада: онези, които чакаха от тях някакво специално пролетарско изкуство и намериха само жизнено изкуство, бяха малко разочаровани. Тези пък, които бяха позабравили, че руският творец винаги се е отнасял с голямо чувство на отговорност към проблемите на изкуството, бяха приятно учудени, че в дните на революцията и в по-последните години на строителство големите, талантливите съветски художници никога не са забравяли нито поуките на своите предшественици,

нито мащаба, с който през всички времена е мерено трайното, човечното изкуство.

Безспорно тая изложба, уредена от Дома на изкуствата и печата с помощта на Всеросийското общество за културни връзки с чужбина (ВОКС) в Москва, е една от най-интересните през тоя сезон, както за нашите художници, тъй и за обществото ни.

В изложбата са застъпени всички графически техники, самите работи са разнообразни по тематика и начин на графическо схващане. Офортът, монотипията, литографията, дърворезът еднакво талантливо са показани от млади и стари графици. И онова, което придава особена цена на изложелите работи, то е, че новото самочувствие на изложителите е съединено със здрава художествена приемственост, без която е немислимо едно трайно, оглъбено изкуство. Действително „формалните“ увлечения са преодоляни.

Дърворезът, слабо застъпен преди войната в Русия, днес у съветските графици Фаворски, Дейнека, Кравченко, Радионов, Мочалов, Сахновская и др. достига едно завидно стилово съвършенство — техническо и конструктивно.

Една специфична жизненост и осмисляне добива графиката на съветските художници в илюстрацията. Всички изложени илюстрации, особено акварелните илюстрации на Юрий Пименов към романа на Анатол Франс „Боговете са жадни“, носят белезите на едно трайно изкуство, което заживява самостоятелно, вън от литературния текст.

Мнозина от участниците в изложбата са стари познати — художници с име още преди войната. Безспорно те днес са добили един нов сок. Но дали те и останалите техни млади колеги провеждат един социалистически реализъм или само смислен художествен реализъм — е още въпрос. По-важното е, че те са жизнени и явно верни, преди всичко на своето художествено самочувство.

Трябва да благодарим както на ВОКС, тъй и на Дома на изкуствата, че ни дадоха възможност да видим макар и една малка част от творчеството на съвременния руски художник, за който изкуството не престава да е строителство от висш разред.

Сп. „Златогор“, 1936.

ПОЛ СЕЗАН — ЕДНА ИЗКЛЮЧИТЕЛНА СЪДБА

Още при най-добрите дни на французкия импресионизъм, като непосредствена реакция на аналитичните стремежи при изобразяването на света, унищожаващи неговата единност и дълбочина, се явява Пол Сезан. Пейзажът е „впечатление“ — възвестява Клод Моне. И пейзаж става: дървото, планината, улицата, езерото, човекът, интериорът, цветето, конят. Нещата изгубват своята самостоятелна същност и космично безразличие и стават варианти на обикновената слънчева светлина. Видимостта е слънце, седем основни багри.

Но земята ли трябва да разтопи в светлина или себе си в голямата душа на света, за да разкрием неговото монументално величие и страшна закономерност? Лекомислено ли да раздробим света на конфетен прах или да посочим неговата трайна първичност и архитектура? Тия въпроси не само през щастливото време на импресионизма можеха да смущават съзнанието на художника. В по-голям или по-малък мащаб това са творчески люшкания на всяка епоха, независимо в каква форма се проявяват те и какви нови елементи ги подсилват или отлабват.

Защото това не са въпроси на „школа“, на „техника“, на „маниер“, както мнозина мислят и досега, не са дори проблеми на художествен мироглед, а на общо светопознание. Наистина, Сезан противопоставя на импресионистичния аналитизъм — синтеза; на фрагмента — първоначалната архитектурна композиция, утвърди картината като конструктивна завършеност, възстанови самостоятелността на баграта, но едва ли само за това той има изключителната съдба на творец, който вече половин век неотслабващо властвува над художествената мисъл и съвест в света.

Забележете: историята ни сочи много имена на художници, които са революционизирали изкуството, давали са му нова кръв и нови насоки, но дялото на никой от тях в продължение на толкова време не е било основният градивен материал за съвременен художествен светоглед, както делото на Сезан.

Мнозина го сочат като знаме на съвременния художник. Знаме той е престанал да бъде: той е атмосферата, хлябът на съвременното изкуство. И неговата скитница-душа днес намираме странно възкръснала едновременно в Африка, Япония, Канада и Швеция, Съветска Русия и Испания, Съединените щати и Балканите.

Не напразно Сезан е вярвал в архитектурното равновесие на земята и нещата: днес той хилядократно е възнаграден за обидите и огорченията, с които е бил посрещнат някога.

По случай 100 години от рождението на Пол Сезан, брой единствен, 1939

СРЕЩА С МАЛЯВИН

Едно ново познание, една среща с непознат човек често пъти интригува, като неизследван остров, като град, в който за пръв път биваме. При срещата със значителен човек и художник това желание да се надникне в един непознат мир, с който никога не сме били в контакт, добива радостта на чисто творческо откровение.

И тъкмо това беше за мене недавната ми среща с един от големите руски художници. Отдавна познавам неговите танцуващи „Селянки“ в ярко червено — писани с луд размах и опиянение от червената багра. Тях ще срещнете в Рим, Венеция, Париж, Берлин, Прага, Москва. Макар че художникът, който преди тридесет и няколко години донесе това „червено“ бунтарство в Русия, не отиде по-далеч от тях — и досега остава сам. Той е твърде индивидуален, за да създава школа и твърде упорит, за да измени на себе си.

Прекарах няколко часа с Филип Малявин в едно кафене. Мил, остроумен и упорит човек. Говори с охота за Русия, за своето изкуство и за изкуството изобщо. Сам селянин, с маска на Калвин или китайски мандарин — в неговата мисъл има нещо сурово, земно и първично. Изглежда, че книгата и съвременната култура са му повлияли толкова, колкото да изясни в себе си това непосредствено и първично. „Това, което сме и което сме постигнали лесно, съдим за него и го харесваме. Но това, което е над нас и което не сме постигнали — не го разбираме и по-добре да не съдим за него. Стълба е изкуството — лесно е да говорим за стълбата, които сме минали — а нагоре? — по-добре да мълчим.“ „Не Съветите болшевириха Русия — тя е болшевирирана по кръв — аз познавам руския селянин — та и аз нали съм този селянин.“

За България Малявин си спомня като първа негова вдъхновителка в изкуството.

„Бях малък в Руско-турската война. Край нашето село ра-

ботници правеха шосе и живееха в палатки, пръснати край шосето. Още с първите известия за боевете в България у мен се появи желание да рисувам тия боеве. Но где, где? И ето, в една седмица платната на всички работнически палатки бяха изпъстрени с бойни сцени. Чаках бой за това — но слава богу, мина без бой — дори работниците се зарадваха. . .“

В. „Слово“

СЪДЪРЖАНИЕ

Теоретикът Сирак Скитник

Критикът Сирак Скитник

Многогранната личност на Сирак Скитник —
от Кирил Кръстев

6

ТЕОРЕТИЧНИ И ПРОБЛЕМНИ СТАТИИ

Имаме ли художествена критика?	26
Художествените ни изложби	32
Старо и ново изкуство	33
Художникът и видимостта	34
Тайната на примитива	42
Къде?	47
Формално изкуство	49
Преди и сега	51
Пътища в нашата живопис	52
Без заглавие	59
Утрешното изкуство	60
За пейзажа	66
Властта на шаблона	73
Изкуството не е формула	77

Изкуството и улицата	81
Изкуство без проблеми	84
Лъжата, която става истина	87

ОБЩИ ПРЕГЛЕДИ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО

Юбилейна изложба	92
Родно изкуство	99
Изложбата на „Родно изкуство“	100
Новата българска живопис	104
Няколко думи за българското изкуство	108
Художниците-евреи в България	109
Българското изкуство днес	111
София и художниците	118

КРИТИКИ И ОТЗИВИ ЗА ИЗЛОЖБИ

Изложбата на Борис Денев	122
Изложбата на Никола Танев	126
В парижкия „Салон на независимите“ — отзив за един българин	127
В „Галерията на шестте“	128
Изложбата на Кирил Цонев	129
Изложбата на Вера Недкова	131
Изложбата на Бенчо Обрешков	133
Изложбата на Кирил Петров	135

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ И СКИЦИ

Никола Петров	138
Александър Божинов и нашата карикатура	143

Владимир Димитров-Майстора	145
Иван Мърквичка	146
По пътя на истинското изкуство	147
Следсмъртната изложба на Иван Милев	148
Изкуството на Борис Георгиев	149
Виденията на Иван Милев	152
Майстора	155
Дечко Узунов	159
Стоян Сотиров	160
Иван Фунев	160
Иван Ненов	161
Пенчо Георгиев	162
Петър Младенов	165

ЧУЖДЕСТРАННИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРОЯВИ

Интернационални декоративни изложби	168
Клод Моне	170
Руска изложба в Париж	171
Парижките салони	172
Архитектурата в днешна Русия	173
Съветска графика	174
Пол Сезан — една изключителна съдба	176
Среща с Малявин	177

СИРАК СКИТНИК
ИЗБРАНИ СТАТИИ

Първо издание с 48 черно-бели репродукции

Съставителство и предговор
КИРИЛ КРЪСТЕВ

Рецензенти
Проф. АЛЕКСАНДЪР ОБРЕТЕНОВ, народен деятел на
културата

Доц. ДИМИТЪР АРНАУДОВ

Редактор

ЗИНА ЧЕРКЕЛОВА

Библиотечно оформяне

ИВАН ДИМИТРОВ И АТАНАС ВАСИЛЕВ

Художествен редактор

ТОМА ТОМОВ

Технически редактор

БОРИС КАРАПЕТРОВ

Коректор

ЕВЕЛИНА ГЕОРЧЕВА

Лит. гр. III. Код 30 $\frac{95382/22211}{7002-12-81}$

Дадена за печат на 5 .V. 1981. Подписана за печат на 24.
X. 1981. Излязла от печат 22. XI. 1981. Формат 32/84/108

Печатни коли 14,5. Издателски коли 12,18

УИК 13,27. Тираж 1120. Цена 2 лв.

Издателство БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК, Московска 37
София

ГЕОРГИ ДИМИТРОВ — базисно предприятие

София, бул. Ленин 117

ИНДЕКС 7—Б (084)